معیاری تخلیقات کی ایک اہم دستاویز

خصوصی شمارہ

سہ ماہی تناظر دہلی

تنقید و تحقیق نمبر

چوبیسویں (۲۴)

پیشکش

چھ شمارے ایک ساتھ

مئی ۱۹۹۰ء تا جون ۱۹۹۱ء

مدیر ناشر اور طابع

بلراج ورما

مینیجنگ ایڈیٹرز رگھوناتھ گھئی راج پال سہگل

خوشنویس محمد ہارون

قیمت ۹۰ (نوے) روپے

طباعت سپر پرنٹرز، ساؤتھ انارکلی، دہلی - ۵۱

پرنٹر پبلشر تناظر نئی دہلی پبلی کیشنز

پتہ ۲۴ ڈی - پاکٹ ۳ - میور وہار - دہلی ۹۱ ۱۱۰۰ فون ۲۲۵۲۳۱۹

آج کے بعد کا تناظر

ہمارا اگلا شمارہ اور اس کے بعد کے شمارے بھی افسانوی ادب (جس میں منظوم کہانی بھی شامل رہے گی) کے لیے وقف رہیں گے۔ تنقید و تحقیق کے گوشے بھی کتھا ساہتیہ تک محدود ہونگے

متوقع فنکار

نثر

انور مرزا۔ انل ٹھکر۔ انور عظیم۔ احمد یوسف۔ عظیم اقبال۔ انور قمر۔ عبدالصمد۔ انور سجاد۔ عبدالستار (قاضی) آمنہ ابوالحسن۔ عابد سہیل۔ بلراج کومل۔ بلراج مینرا۔ بلراج ورما۔ انجم عثمانی۔ دیپک سنگھ۔ دیویندر اسر۔ دیویندر ستیارتھی۔ اعجاز عبید۔ ہاجرہ شکور۔ حمید سہروردی۔ عصمت چغتائی۔ ارتضیٰ کریم۔ ابن کنول۔ عوض سعید۔ عرفان عارف۔ اقبال متین۔ اقبال مجید۔ جوگندر پال۔ جیلانی بانو۔ کلام حیدری۔ کنورسین۔ خالدہ اصغر۔ خورشید عالم۔ مانک ٹالہ۔ مشتاق مومن۔ محمود بابلسری۔ مجتبیٰ حسین۔ م ق خان۔ مشرب عالم ذوقی۔ محمود شکیل۔ نگار عظیم۔ نورالحسنین۔ نریندر لوتھر۔ قرۃ العین حیدر۔ رشید امجد۔ رام لال۔ رام لعل نابھوی۔ رتن سنگھ۔ رحمٰن حمیدی۔ سائرہ ہاشمی۔ سریندر پرکاش۔ سلام بن رزاق۔ شرون کمار ورما۔ شوکت حیات۔ ساجدہ زیدی۔ شیخ سلیم۔ سطوت رسول۔ ساجد رشید۔ سہیل بیابانی۔ وحشی سعید ساحل۔ واجدہ تبسم۔ زاہدہ زیدی۔ ذاکر کمار۔

منظوم کہانی

اختر بستوی۔ عابد مناوری۔ علیم صبا نویدی۔ آزاد گلاٹی۔ حامدی کاشمیری۔ جگن ناتھ آزاد۔ کالی داس گپتا رضا۔ کیدار ناتھ کومل۔ خورشید الاسلام۔ قاضی سلیم۔ مخمور سعیدی۔ مظہر امام۔ ندا فاضلی۔ رفعت سروش۔ رام پرکاش راہی۔ رگھوناتھ گھئی۔ راج کمار شوری ندیم۔ شہریار۔ شاہد کلیم۔ ساحل احمد۔ شفیق فاطمہ شعریٰ۔ ساجدہ زیدی۔ زاہدہ زیدی۔ زبیر رضوی۔

تنقید و تحقیق

عتیق اللہ۔ باقر مہدی۔ وارث علوی۔ گوپی چند نارنگ

نِگارشات

بلوانج درشما

"تمہارا فرض صرف عمل کرنا ہے، پھل کی پرواہ نہ کرو نہ ہی پھل کو اپنا مقصد بناؤ اور نہ ہی اپنے آپ کو ناکارگی کا شکار ہونے دو۔"

کرشن بھگوان۔

معروض

ہم دعوے نہیں کرتے کہ آج تک تناظر کی مختلف جلدوں میں جو کچھ بھی شامل رہا ہے سب کا سب ایک دم ادبِ عالیہ قرار دیے جانے کا مستحق ہے مگر اتنا ہم بلا جھجھک کہہ سکتے ہیں کہ وہ خاصا اچھا اور صحت مند ادب تھا۔

ادبی صحافت کے منظر نامے پر تناظر نے اپنا پہلا قدم ستمبر ۱۹۷۷ء میں رکھا تھا۔ چھ سو صفحات پر مشتمل اِس سلسلے کی پہلی کتاب جو ایک اینتھالوجی کے طور پر رُونما ہوئی تھی اُن تمام اصنافِ سُخن کا سفینہ تھی جو اردو زبان و ادب کو ہمیشہ ہی عزیز رہے ہیں۔ ہم نے وعدہ کیا تھا کہ ہمارا ہر نیا قدم ترقی پسند ہندوستان کے ادب، آرٹ اور کلچر کی ترجمانی کرے گا اور ہر اشاعت خصوصی پیش کش ہوگی۔

ہمارا دوسرا اہم منصب ہندوستان کی اُس تہذیب و ثقافت کا تحفظ ہے جو دنیا بھر میں سب سے قدیم اور قابل احترام مانی جاتی ہے۔ ہماری یادداشت MEMORY پانچ ہزار سال سے بھی زیادہ پرانی ہے۔

اپنی ہزار ہا مشکلات کے باوجود ہم آج تک کم از کم اپنی جانب سے، ایک ایسے تعمیری ادب کی کھوج اور دریافت میں جٹے رہے ہیں جس سے ہماری نسل کی ذہنی وحسی تہذیب و تشکیل ہو۔ ایک ایسا ادب جو ہندوستانی تو ہو ہی۔ اُن صالح عالمی اِقدار کی بھی پاسداری کرے جو جمہوریت۔ سیکولرزم اور انسان دوستی کو فروغ دیتی ہیں۔

جہاں تک ممکن ہو سکا ہے ہم فن کی اُن بنیادی اِقدار کی تلاش و اشاعت میں مصروف رہے ہیں جو ادب و تنقید کی صحیح سمت اور رفتار کا تعین کرتی ہیں۔

ہم کوئی تجارتی ادارہ نہیں۔ ہم ایک تحریک ہیں۔ تخلیقی، تنقیدی اور تحقیقی تجربات

ہم اپنے اُن فنکار ساتھیوں کے خاص طور پر ممنون ہیں جن کے ادبی اور علمی تعاون نے ہمیں آج تک زندہ رکھا ہے۔ ہم برصغیر کی اردو دنیا کے اُن دیدہ وروں اور شعر و ادب کے اُن پارکھوں کے بھی تہہ دل سے سپاس گذار ہیں جنہوں نے تناظر کی آمد کا گرم جوشی سے خیر مقدم کیا اور ہر طرح سے ہماری حوصلہ افزائی فرمائی۔

اِن تیرہ سالوں میں ہم کل بیس قدم ہی اُٹھا پائے ہیں۔ ہمارا پچھلا شمارہ تناظر کے پچھلے شماروں میں شائع تخلیقی ادب کا انتخاب تھا۔ اِس شمارے کی مندرجات میں ہم نے اُن تنقیدی و تحقیقی مضامین کو شامل کیا ہے جن کی ہمارے اہل ذوق احباب کچھ عرصہ سے مانگ کر رہے تھے۔

تناظر کے بارے میں کچھ حضرات نے شکایت کی ہے کہ اس کی کوئی واضح شناخت نہیں۔ ہم اُن سے متفق ہیں کیونکہ تناظر آج تک ایک MISCELLANY کے طور پر رُونما ہوتا رہا ہے اور ہم دوسرے ادبی جریدوں کے منتظمین کی طرح اِسی کو اپنی شناخت سمجھتے رہے ہیں۔

اِس وقت برصغیر میں افسانوی ادب کا کوئی جریدہ نہیں۔ ہماری طرح دوسرے ادبی رسالے بھی MISCELLANY ہی کے طور پر شائع ہوتے ہیں اور ظاہر ہے کہ اُن کے منتظمین مطمئن ہیں۔

ہمارا اگلا یعنی پہلا بالغ قدم تناظر کے لیے قطعی نیا قدم ہوگا۔ آج کے بعد ہم صرف افسانوی ادب ہی شائع کریں گے یعنی آج کے بعد تناظر کہانیوں کا رسالہ ہوگا مگر کہانیوں میں نثری ہی نہیں منظوم کہانیاں بھی شامل رہیں گی۔

اپنے قلمی معاونین سے ہماری مؤدبانہ گذارش ہے کہ وہ ہمیں صرف وہی تخلیقات بھجوائیں جن میں کہانی کا عنصر خاص طور پر نمایاں ہو۔ تنقید و تحقیق بھی افسانوی ادب تک محدود رکھی جائے۔ اِس زمرے میں ناول، ناولٹ، افسانہ، تمثیل، انشائیے، طنز و مزاح، خاکے، حاشیے، رپورتاژ، بلکہ ایک حد تک مرثیہ اور مثنوی بھی آجاتے ہیں۔

اقبال شناسی

ہمارے عہد میں ہندوستان کے شعراء میں اقبالؔ اور ٹیگور ہی ایسے دو شاعر

ہیں جن کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہوئی اور جن کے کلام اور افکار کا ترجمہ دنیا کی مختلف زبانوں میں بھی کیا گیا۔ اس سلسلے میں ہم فراق گورکھپوری (مرحوم) پروفیسر گیان چند جین ، ڈاکٹر تارا چرن رستوگی اور یوسف سرمست صاحب کی نگارشات پیش کر رہے ہیں، جو اپنے اپنے طور پر اہم اور خاصی معتبر دستاویزیں ہیں۔

گفتگو: اس عنوان کے تحت ہم نے ترقی پسند تحریک کے نظری مسائل، اثرات اور مخالفین کے اعتراضات پر ہند و پاک کے چند مشاہیرین ادب سے بات چیت کا ریکارڈ پیش کیا ہے۔ ان پانچ فارمل مکالموں کے علاوہ ہم نے پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ایک غیر رسمی مکالمہ بھی شامل کیا ہے جسے ہمارے ادبی معاون مسعود منور نے خاص طور پر تناظر کے لیے ریکارڈ کیا تھا۔

یہ مکالمے رسمی بھی ہیں اور غیر رسمی بھی، انہیں کوئی بھی ناشر یا جریدہ بلا جھجک چھاپ سکتا ہے۔

ہم چاہتے ہیں کاپی رائٹ کی حد بندیاں اردو غریب پر نہ لادی جائیں۔ ادب کو تو ہواؤں اور پرندوں کی طرح چاروں طرف آزادی سے پھیلنا چاہیے پروفیسر نارنگ کے مضامین 'ادب کی سماجیت کی اجارہ داری اور مارکیست ساختیات اور پس ساختیات اور مسعود منور سے ان کی غیر رسمی گفتگو کے ریکارڈ سے ہمیں مارکسزم کے نئے رنگ روپ کو پہچاننے اور سمجھنے میں مدد ملے گی۔ ہمیں یقین ہے کہ اردو ادب کے قارئین طلبا، اور معلمین ہی نہیں ناقدین اور محققین بھی نارنگ صاحب کے علم اور ان کی سوچ سے فیضیاب ہونگے اور آسانی سے سمجھ جائیں گے کہ روس میں جو دوسرا انقلاب آیا ہے تو کیوں آیا ہے ۔ ۔ کیسے آیا یا لایا گیا ہے، یہ البتہ سیاسیات کے پرانے کھلاڑی ہی سمجھا سکیں گے ۔

اردو کی ادبی تخلیقات کے ایسے مجموعوں کو پڑھنے اور خریدنے والوں کا حلقہ کتنا محدود ہے یہ ہم سب جانتے ہیں۔ ان حالات میں تناظر ایسے جریدے کا جس کی پشت و پناہ پر کوئی تجارتی ادارہ نہیں، محض زندہ رہنا ہی ایک معجزہ ہے۔

میں اپنے ہر تخلیقی معاون سے گذارش کروں گا کہ وہ اس اہم کتاب کی کم از کم دو دو نسخوں کی بیاں اپنے حلقہ احباب میں خرید کروائے تاکہ دیئے کی یہ لو کم نہ ہو۔

فراق گورکھپوری

اقبال کے داخلی محرکات

میں ساٹھ برس سے مسلسل یہ محسوس کرتا ہوں کہ دنیا کی قدیم سے قدیم شاعری سے لے کر آج تک کی شاعری جو کئی زبانوں پر مشتمل ہے، اس کا اونچا سے اونچا لہجہ اور اس کی انتہائی بلندی سب کچھ اقبال کے اردو اور فارسی کلام میں مل جاتی ہے اور دنیا کے بڑے بڑے شاعروں کے یہاں جو خوبیاں ہیں وہ اقبال کے یہاں بھی موجود ہیں لیکن دنیا کا اور اس زمانے میں کسی بھی ملک کا خواہ وہاں کے باشندے مسلمان ہوں یا غیر مسلم ہوں — سیاسی انتظام، اقتصادی انتظام، صنعت وحرفت، تجارت کی ترقی اور ان کا تعلیمی نظام، بین الاقوامی مسائل کے حل اور اسی طرح کے کئی سوالات جو ہماری زندگی اور موت کے مسائل اور سوالات ہیں۔ ان اہم ترین معاملات پر آج ہماری رہنمائی دنیا بھر کی شاعری نہیں کر سکتی۔ نہ مجمل نہ مفصل ہدایتیں دے سکتی ہے اور نہ ان امور میں لیڈری اور نمایاں کارکردگی اور خوش انتظامی ہم شاعروں کو سونپ سکتے ہیں اور نہ ان کی شاعری کو...

اگر ہم یہ مان بھی لیں کہ ان امور پر شعرا نے کچھ روشنی ڈالی بھی ہے تو وہ روشنی بجلی کی چمک

اور لپک کہی جا سکتی ہے جو پل بھر کے لیے چکا چوند پیدا کر کے اندھیرے میں گم ہو گئی۔

ان امور کے متعلق جن کا ذکر کر چکا ہوں۔ منو سمرتی، افلاطون، ارسطو، کچھ عرب کے مفکر، چین کے مفکر، لاطینی زبان کے مفکر اور اس نئے دور میں مارکس، اینگلس، لینن اور دیگر بڑے بڑے مفکر تفصیل سے یا اجمالی طور پر ہماری رہنمائی تو کر سکے لیکن تاریخ اور تہذیب و تمدن نے جس موڑ پر دنیا کو پہنچا دیا ہے وہ ایسا موڑ ہے کہ مندرجہ بالا تمام امور میں دور بہ دور ترمیم و تنسیخ اور اصلاح کی ضرورت ہے۔ زندگی میں صدہا ایسے شعبے پیدا ہو گئے ہیں کہ ماہرانہ طور پر اور مدبرانہ طور پر انہیں ہاتھ لگانا سب کا کام نہیں۔ اقبال، ٹیگور، غالب، عرفی، حافظ، سعدی، کالی داس، شیکسپیئر اور تمام بلند ترین شعرا کو ایک طرف رکھیے اور صرف سیاست کے مفکرین، لیڈروں اور رہنماؤں اور اسی طرح دوسرے شعبہ ہائے زندگی کے بلند ترین مفکرین، علما اور عملی رہنماؤں کو لے لیجیے۔ دنیا کی خطرناک طور پر بڑھتی ہوئی آبادی، بیکاری، اقتصادی بحران، امن و جنگ اور سب کے اطمینان بخش انتظام بہترین طریقہ تعلیم، مغربی سیاسی نظام اور مغربی تہذیب و تمدن سب کے متعلق حکم تو لگا دیا ہے کہ تمہاری تہذیب اپنے ہاتھوں آپ ہی خود کشی کرے گی لیکن اس خطرناک حالت سے بچنے کے لیے ان کے پاس کیا کیا نسخے ہیں۔ کیا معجز نما اکسیر یا تریاق ہیں اس طرف اقبال نہ کوئی مجمل اشارہ کر سکے ہیں اور نہ مفصل ـــــ اور یہ سمجھنا کہ دنیا کے بچنے یا مٹنے کی کوئی چھو منتر دوا یا مسیحائی معجزہ کاری اقبال کے پاس ہے یا ان کے کلام میں ہے۔ یہ ایک خوش فہمی اور خوش اعتقادی کے سوا کچھ بھی نہیں اگر ڈاکٹر اقبال مشاہیر علم سیاست میں سے ایک ہوتے یا مشاہیر علم اقتصادیات میں سے ایک ہوتے یا ایسے ہی اہم اور عالمگیر موضوعات و مسایل کے عالم یا ماہر ہوتے تو ان تمام اہم اور عالم گیر علوم کی تاریخ میں یا انسائیکلو پیڈیاؤں میں ان کا نام ہوتا۔ اگر کوئی مسلمان عالم بھی ان علوم اور مسائل پر کوئی سنجیدہ کتاب لکھتا تو ڈاکٹر اقبال کا نام اس کتاب میں ہرگز نہیں آتا۔ یاد رہے کہ ہندو فکریات، عیسائی فکریات، بدھسٹ فکریات، یا اسلامی فکریات سے متذکرہ مسایل کے علوم بہت آگے بڑھ چکے ہیں اور ان مسائل کو ہاتھ لگانا یا ان مسایل سے عملی رہنمائی

کرنا تو ان مسایل کے علم سے بھی مشکل ہے۔

یورپ کسی بے معنی اور نہ قابل فہم مفہوم میں ہم جی ھول کے اقبال کو ترجمانِ حقیقت کہتے ہیں اہم دینوی مسایل کے علاوہ جب خالص فلسفہ کے مشاہیر عالم کا ہم تصور کرنا چاہیں تو وہاں بھی اقبال کا نام نہیں آتا۔ اخلاقی یا روحانی حیثیت سے اثرانداز ہونے والی شخصیتوں کی فہرستوں میں بھی ڈھونڈنے سے ڈاکٹر اقبال کا نام نہیں ملے گا۔

جن موضوعات اور علوم کا ذکر اس مضمون میں آچکا ہے ان علوم کو سمجھنے یا سمجھانے میں اقبال کی کون سی تحریریں قابل ذکر ہیں۔ ان کے کون سے اشعار باوجود اپنے تمام طمطراق کے ان علوم اور ان مسائل پر کون نئی یا پرانی روشنی ڈالتے ہیں۔ اسے کوئی نہیں بتاتا۔ وہ کون سے حقائق ہیں جن پر انہوں نے نئی روشنی ڈالی ہے اسے کوئی نہیں بتاتا۔ البتہ کچھ فقرے اور کچھ الفاظ اقبال کے یہاں ضرور مل جاتے ہیں جن کے بل بوتے پر انہیں مفکرین عالم کی صف میں خوش فہمی اور خوش اعتقادی گھسیٹ لانے کی کوشش کرتی ہے۔

مجنوں گھورکھپوری نے اپنے مختصر لیکن جامع اور دوررس کتابچہ میں جو اقبال کے متعلق ہے۔ اقبال کے فکری کھوکھلے پن اور گمراہ کن تصورات اور رجحانات کا ذکر کردیا ہے اور مجنوں نے اقبال کی عقابیت کا پردہ فاش کردیا ہے۔

اقبال کا من گڑھت فلسفۂ خودی یا بے خودی جرمن مفکر نیطشے سے مستعار ہے۔ نطشے نے جرمن قوم کی دنیا کی تمام دوسری قوموں سے برتری اپنے فلسفۂ فوق البشر میں ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اقبال نے ملّتِ اسلام یا اسلامی آبادی کے سر پر کاغذی تاج رکھ دیا ہے۔ ایک طرف مشہور عالم فلسفی برگساں سے مستعار خیالات کو جزوِ اسلام بنایا ہے۔ دوسری طرف برگساں کو گمراہ بھی بتایا ہے۔ رامانج کے فلسفہ کو سراہا ہے اور یہ بھی لکھ دیا ہے یہی اسلام ہے۔ ہندوستاں کو سارے جہاں سے اچھا کہا ہے اور خود اپنے کہے سے گھبرا کر یہ بھی کہہ ڈالا ہے کہ ؎

(چین و عرب ہمارا ہندوستاں ہمارا ۔ مسلم ہیں ہم، وطن ہے سارا جہاں ہمارا)

اس کا جواب ایک مصرع میں اکبر الٰہ آبادی نے یہ کہہ کر دیا ہے:۔

"کچھ بھی نہیں ہمارا، وہم و گمان ہمارا"

یا یہ کہہ کر دے دیا ہے "آنکھیں اپنی باقی ان کا" اقبالؔ کا وہ کون سا فلسفہ ہے یا کون سی حقیقت کی ترجمانی کی ہے جس پر انسانیت تکیہ کر سکے یا جہاں گمراہ انسانیت پناہ لے سکے۔ کل تک تو ہندوستان سارے جہاں سے اچھا تھا اور بعد کو یہ نعرہ لگا دیا (وطن ہے سارا جہاں ہمارا) اب کوئی پوچھے کہ بجائے مسلم کے اگر کوئی مندرجہ ذیل فقرے جوڑ کر اقبالؔ کا مصرع بدل دے تو اقبالؔ کیا کہیں گے یا کیا جواب دیں گے۔ 'ہندو ہیں ہم وطن ہے ہندوستاں ہمارا۔ چینی ہیں ہم... کرسچن ہیں ہم... جرمن ہیں ہم...' مجھے ایک واقعہ یاد آ گیا جو بہت اہم ہے ایک انگریز نارمن انجل نے جنگ جویانہ سیاسی نظریہ کی تردید میں ایک کتاب لکھی تھی The great Illusion ایک بار جب لائیڈ جارج نے ایک نہایت فصیح اور بلیغ لیکن احمقانہ تقریر میں کہا کہ میں برطانیہ کو ایک مشورہ دوں گا کہ وہ اپنے کو پوری طرح مسلح کرے۔ تو کھلے مجمع میں نارمن انجل نے کہا کہ "کیا آپ یہی مشورہ جرمن اور دوسرے بڑے ملکوں کو بھی دیں گے؟"... فلسفۂ خودی کی تحریک سے متاثر ہو کر کیا اقبالؔ غیر مسلم قوموں میں بھی فلسفۂ خودی کی تبلیغ کرنا چاہیں گے؟ اقبالؔ کی ملت زدگی یا جنونِ ملت۔ یا ملیت اور اس کے ساتھ ساتھ انسان دوستی کا دعویٰ دُودِل پن کا شکار ہو کر رہ گیا ہے۔ پنڈت جواہر لال نہرو نے ہندو فکریات کی عظمت کو بتاتے ہوئے کہا تھا کہ غیر ہندو تصورات اس کلیّہ کے قایل ہیں "یہ یا وہ" اور ہندو تصورات برعکس اس کے ہمیں یہ سکھاتے ہیں:۔ "یہ بھی اور وہ بھی" اور آج اسی کو ہم 'بقائے باہم' کہتے ہیں اور اسی عالم گیر انسانیت دوست تصور پر ادارۂ اقوام متحدہ کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ اقبالؔ کی فکری شخصیت باہم متصادم قوتوں کا شکار ہو کر رہ گئی ہے۔ جسے انگریزی میں Split personality کہتے ہیں۔ وہ ایک طرف تو وحدتِ انسانیت کے قایل تھے اور دل سے قائل تھے اور دوسری طرف ملیت زدہ تھے۔ جب انہوں نے ہوش سنبھالا تو سوامی رام تیرتھ اور سوامی وویکا نند، اربندو گھوش اور ان

کے پہلے راجہ رام موہن رائے کی تعلیمات اور مہاتما گاندھی کی شخصیت نے، جو عالم گیر کشش رکھتی تھیں، اس سے بھی کچھ شعوری اور کچھ نیم شعوری طور پر برابر اثر لیا۔ رابندر ناتھ ٹیگور کے یہاں وحدت انسانیت کا جو زبردست عنصر ہے اس سے بھی اپنے کو ہم آہنگ پاتے تھے۔ مغرب کی مستشرقین نے بھی ان کے اندر اس احساس کو جھنجھوڑ کر جگا دیا تھا کہ قدیم ہندوستان کی روحانی اور اخلاقی دریافتیں اور تعلیمات نئی انسانیت کی تخلیق و تعمیر کے لیے کوئی معمولی قوتیں نہیں تھیں، یہ زمانہ ہندوستان کی اس نشاۃ ثانیہ کا زمانہ ہے جو اب تک جاری ہے۔ ہندو تعلیمات کی آفاقیت اور عالم گیریت نے ایک طرف تو اقبالؔ کے اندر ہندوستانی ہونے کی وجہ سے ایک وجدانی کیفیت پیدا کر دی لیکن ساتھ ہی ساتھ اپنے ان تاثرات سے وہ چونک بھی پڑے اور اپنے اندر ایک بےچینی محسوس کرنے لگے۔ انہیں محسوس ہونے لگا کہ سامی مذہب کی قوتیں پسپائی کے دور سے گزر رہی ہیں۔ اسلام بھی ایک سامی مذہب ہے۔ اب کیا کیا جائے انہوں نے وحدتِ انسانیت کے نظریہ کے ساتھ اسلامی ملت پرستی کو ایک ساتھ پرونا چاہا اور اسے غیر ملّی اصطلاحوں میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ ان کے نزدیک وحدتِ انسانیت کے تصوّر کی بیداری ملت اسلام کی وحدت کی بیداری بن گئی۔ انہوں نے دیکھا کہ ہندوؤں کی وطن پرستی ہندو راج یا ہندو سیاسی نظام کا تو ہرگز تقاضا نہیں کرتی۔ لیکن اسلامی نظام کو بھی روا نہیں رکھے گی ہندوستان کے آئین پر ہندوئیت یا ہندو نظام کی پرچھائیں بھی نہیں پڑی لیکن ہندوستان کی نئی بیداری یا نشاۃ ثانیہ مسلم شرع کے برابر بھی نہیں ہے۔ ہندوستان نے مغربی جمہوری آدرشوں اور طریقوں کو اپنایا۔ یہ آدرش اور طریقے ہیں جو انسانی مساوات اور وحدتِ انسانیت پر مبنی ہیں۔ اور اس آئین کے تحت ہندو سماج مسلم سماج اور تمام دیگر ہندو اور غیر مسلم گروہوں کو پنپنے اور پھولنے پھلنے اور مقاصدِ زندگی حاصل کرنے کا موقع ملے گا۔ اس دوران انقلاب روس سے بھی ہندوستان کی نشاۃ ثانیہ زبردست طور سے متاثر ہوئی اور اشتراکیت ایک زبردست قوت بن کر ہماری آئین سازی میں تدریجی طور پر اثر انداز ہونے لگی۔ اس میں شک نہیں کہ

سامراجی قوتوں کی تخریبی کوششوں کی وجہ سے ایک جانب مسلم فرقہ وارانہ جذبات اور دوسری جانب ہندو فرقہ پرستی کو شہ ملی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ صحت مندانہ اور متحدہ قوم پرستی اور وطن پرستی کے جھٹکوں سے اقبال کی انسان دوستی کے پاؤں ڈگمگا گئے اور یہ ڈگمگاہٹ اتنی شدید تھی کہ اقبال وطنیت کو ایک شیطانی قوت سمجھنے لگے تھے اور "مسلم ہیں ہم وطن ہے سارا جہاں ہمارا" کہہ کر اپنی بے چین روح تھپتھپانے لگے یہ نہیں سوچا کہ کس طرح سے دنیا کے مسلمان سارے جہاں کو اپنا وطن بنالیں گے۔ تمام ملکوں میں گھُس بیٹھ کر انہیں فتح کر کے یا ان کی قائم شُدہ حکومتوں سے بغاوت کر کے یا کسی اور طریقہ سے۔ سامراجی قوتیں بھی (وطن ہے سارا جہاں ہمارا) کی قائل ہیں۔ لینن نے کہا ہے کہ سرمایہ کا کوئی ملک نہیں ہوتا ـــــ دوسری طرف روسی اشتراکی نظامِ زندگی بھی کئی ملکوں میں دعوت دے رہا ہے جیسے ہندوستان کی بھی بیشتر پارٹیوں نے اپنا مقصد مان لیا ہے اور جس کے ساتھ اقبال کا نا برداکرنے لگے تھے۔ اقبال کی وہ نظم جس میں لینن کو خدا کے سامنے پیش کیا گیا ہے۔ اس امر کی لڑکھڑاتی زبان سے غمازی کر رہی ہے کہ اقبال کی فکریات تضاد و تصادم کا شکار ہو کر رہ گئی تھیں

انتہائی دماغی ریاضت کے باوجود یہ حقیقت اقبال کے پلّے نہیں پڑی کہ ہندو فکریات یا ہندو دھرم کسی حکومت کو قائم کرنے کے لیے پیدا ہی نہیں ہوئے تھے۔ رابندرناتھ ٹیگور نے ہندو نظامِ زندگی کے لیے کہا ہے کہ یہ نظامِ زندگی " حکومت کے اندر ایک دوسری حکومت ہے۔" یہاں تک کہ جائداد کے بارے میں بھی شادی بیاہ کے معاملہ میں بھی اور تمام دنیاوی یا مافیہائی معاملات میں ہندو قوانین کو ہندو آئین سازوں نے خود بدل کر رکھ دیا ہے۔ دنیا کا بڑے سے بڑا انسان تمام وقتوں کے لیے قانون بنانے کی صلاحیت رکھ ہی نہیں سکتا۔ مہاتما گاندھی نے اچھوتوں کو ان کا جائز مقام دلانے کے لیے ہندو شاستروں کا بالکل سہارا نہیں لیا۔ بلکہ ان کی صاف صاف تردید کردی۔ عیسائی دھرم کے ماننے والے بھی مارٹن لوتھر کے زیرِ اثر قدیم عقائید سے منحرف ہو گئے۔ اقبال کے فکریات میں یہی نہیں کہ کوئی فکر نہیں، بلکہ مختلف

نظریوں میں ہم آہنگی دریافت کرنے کی کوئی صلاحیت نہیں ہے۔ اقبال کھلم کھلا اور ڈنکے کی چوٹ پر یہ اعلان کرنے کی جرأت نہیں رکھتے تھے کہ ہر انسان کو وحدانیت (ایک خدا کے وجود) رسالت والہام وغیرہ ایسی چیزوں سے انکار کر دینے کا حق ہے۔ دنیا کا کوئی فلسفی کسی مذہب یا مذہبی عقیدوں کا پابند نہیں رہا۔ یہاں ایک نکتہ کی مختصر تشریح کی ضرورت ہے۔ ہندو فکریات اور ہندو دھرم اس کی تو اجازت دیتا ہے کہ کسی غیر فرد یا گروہ کو روحانی امور میں اپنا عقیدہ یا ایمان رکھنے کی آزادی ہے لیکن یہ نہیں کہا گیا ہے کہ دوسرے عقیدے کے لوگ ناری ہیں یا عذاب الٰہی کے شکار ہوں گے یا کسی حق سے محروم رہیں گے۔ نظام عالم یا سیاست عالم اتفاق اور اختلاف دونوں کو برابر کا درجہ دیتی ہے۔ مسلم مفکر اور شعرا صاف صاف اعلان کرتے ہیں کہ "کافرِ عشقم مسلمانی مرا در کار نیست۔" یا "ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں" یا "تو برائے وصل کردن آمدی نے فصل کردن آمدی"—— اقبال نے یہ نہیں سوچا کہ توحید سمیت جتنے بھی دوسرے عقیدے ہیں یہاں تک کہ خدا سے منکر ہو جانا۔ یہ سب عقیدے ایک بنیادی ہم آہنگی رکھتے ہیں اور ہندو کی کثرت اور اختلاف، وحدت انسانیت کے راستے میں حائل نہیں ہو سکتے۔ انہوں نے سمجھ لیا کہ ان کے اسلام کی طرح ہندو نشاۃ ثانیہ بھی مخصوص ہندو مذہبی عقائد یا کسی ایک مذہبی ایمان کی نشاۃ ثانیہ ہے۔ ہندو دھرم دنیا میں کوئی ایمان یا عقیدہ لے کر نہیں آگا۔ انسانیت اور شرافت کے سوا ہندو کلچر ایک ایسے انسانیت گیر مزاج کی تخلیق ہے جو دنیا بھر کے روشن خیالوں میں یکساں طور پر کارفرما ہے۔ ہندو کلچر نے ہمیں کوئی عقیدہ یا ایمان نہیں دیا۔ صرف ایک مزاج دیا ایک وجدانی ردِ عمل دیا اور انسانی کردار کی ایک داخلی تعمیر و تخلیق دی۔۔۔

میں نے کھلے دل سے اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ اقبال نے مسلم یا غیر مسلم دنیا کے بڑے سے بڑے شاعروں کی صف میں بیٹھ کر بلند آہنگ سے بلند آہنگ شاعری کی ہے۔ لیکن اس مضمون میں آگے چل کر یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان کے شعری فکر میں مسلم و غیر مسلم انسانیت کی بنیادی اور اٹل وحدت یا جاری و ساری وحدت کا پتہ نہیں ملتا۔۔۔ سچ

میں نے ان کو عظیم شاعروں میں کیوں شمار کیا۔ بات یہ ہے کہ ان کی شاعری کا بہترین حصہ وہ ہے جو ہیں انگریزی میں Poetry of Aphorism یا Poetry of Aphorism or Snings کہتا ہوں۔ یعنی مجمل بیانی کی شاعری چوٹی کے شعرا کے یہاں ملتی ہے۔ اس طرح کی مجمل بیانی معمولی شاعروں کے بس کی نہیں ہوتی یا شاذ ہی ہوتی ہے۔ لیکن مصیبت تو یہ ہے کہ اقبال نے کئی موقعوں پر اپنے اسلامی عقیدوں کی خصوصیت اور برتری اور تنہا انہیں عقیدوں اور ایمانوں کو دنیا کو بربادی سے بچانے کا پیغام اور علاج سمجھ لیا ہے۔ ان کے کلام میں امرت بانی نہیں ہے اور نہ معصوم آنسو جو ہمیں کالی داس، تلسی داس، سور داس اور یہاں کے سنتوں اور فقیروں کے کلام میں ملتی ہے۔ اقبال جنگ کے نعروں سے دنیا میں صلح کل قائم کرنا چاہتے ہیں ان کے ایسی تحریریں نعرۂ جنگ یا " وارکرائی " ہوکر رہ جاتی ہیں۔

شمشیر و سناں اوّل طاؤس و رباب آخر۔ یا کبوتر پر جھپٹنے میں خونِ کبوتر سے بھی زیادہ لذت ہے . . . وہ عقابیت کو صلح کے پرندے —— یعنی فاختہ کے بے ضرر لباس میں پیش کرتے ہیں۔ وہ ایک ملی سامراجیت کے علم بردار بن جاتے ہیں۔ معلوم نہیں وہ عاصی غازیپوری کے اس شعر پر کیا کہتے، کہاں تک اسے مانتے اور کہاں اس سے بدکتے۔

تمہیں کثرت سے وحشت اور محوِ ذوقِ وحدت ہو
کچھ اس سے اور بڑھ جائے تو وحدت ہو نہ کثرت ہو

آج کی پیچ در پیچ سیاست اور آج کے پیچ در پیچ مسایل کا حل اگر اقبال سے پوچھا جاتا تو وہ ان مسایل کا حل پیش نہیں کر سکتے تھے۔ ان کی روحانی حس یا روحانی محسوسات اور تجربے ان مسلم اور غیر مسلم سنتوں اور فقیروں یا روحانیت کے علمبرداروں کے برابر ہرگز نہیں جو اپنی جادو بیانی سے دلوں کو تسخیر کر لیتے ہیں۔ ان کی روحانیت ایک فکری ورزش ہے جو معجزہ نہیں بنتی۔ ان کے کلام میں قوت شفا نہیں ہے۔ دوڑ دھوپ اور حرکت کے نعرے ہیں۔ پھر بھی گمراہ کن وقفوں اور منزلوں کے باوجود، جو کچھ انہوں نے کہا ہے وہ خلوص سے خالی نہیں ہے، نیک دلی سے خالی

نہیں ہے اور انسان دوستی کے جذبات سے بھی خالی نہیں ہے، متناقص اور متضاد خیالات کے باوجود اقبال کی
ہر طرح سے اس کے مستحق ہیں کہ دنیا کے بڑے سے بڑے شاعروں کی صف میں انہیں جگہ دی جائے۔

انسانی وحدت یا انسان کی سلامتی یا انسانوں میں باہمی تعاون کبھی اس امر پر مبنی یا منحصر نہیں
رہا اور نہ قیامت تک اس امر پر مبنی اور منحصر ہو سکے گا کہ دنیا بھر کے انسان ایک خدا، ایک اوتار،
ایک رسول، ایک الہامی کتاب، ایک ملت، ایک مذہب، ایک رسم و رواج کو مانیں یا ایک کعبہ، یا کاشی
کو مانیں۔ بیسویں صدی کی اہم ترین تصنیفات میں شہرۂ آفاق محقق اور مفکر پرنس کروپاٹکن کی کتاب ہے
"امداد باہمی" (Mutual Aid)، اس کتاب میں بتایا ہے کہ انسان کے پیدا ہونے کے کئی لاکھ برس
پہلے سے آج تک صدہا جانداروں اور کیڑے مکوڑوں اور جانداروں میں باہمی محبت باہمی امداد اور
گہرے سے گہرا احساس وحدت کارفرما رہا ہے اور آج تک ہے اور قیامت تک رہے گا۔ کسی
خدا، کسی رسول، کسی الہامی کتاب، کسی مذہب، ملت کی رہنمائی کی ذرا بھی ضرورت یا پل بھر کے لیے
بھی ضرورت ان جانداروں کو نہیں ہوئی اور انہوں نے اپنی پوری آبادی میں صلح کر لی چیونٹیوں کی آبادی
اربوں اور کھربوں کی تعداد تک پہنچتی ہے۔ چوہوں میں، طوطوں میں، بندروں میں اور جانوروں سے
گزر کر وحشی ترین انسانوں میں وحدت و محبت بغیر کسی ترجمان حقیقت یا ملت کے راگ الاپنے
والے کے قائم ہے۔

اقبال نے ایک مہلک دھوکا کھایا وہ غیر اعتقادی یا ایمان سے بالکل غیر متعلق حقائق کو
ایمان اور اعتقاد کے ساتھ سٹ دیتے تھے۔ بلکہ ان حقائق کو اور ان قدروں کو وہ مذہبی
اعتقاد اور ایمان کی دین سمجھتے تھے۔ ہم یورپ کی تہذیب کو لے لیں۔ روس اور کچھ ملکوں
کو چھوڑ کر تمام یورپ عیسائی ہے، عیسائی مذہب کا نام لیوا ہے، لیکن انگلستان، فرانس،
جرمنی، ناروے، سویڈن، ڈنمارک، اٹلی، اسپین وغیرہ ملکوں میں نہایت اہم با اثر
اور فیصلہ کن ایسی صدہا ہستیاں ہیں جو عیسائی نہیں ہیں بلکہ جن کے ایمان و عقائد
کسی خدا کے، کسی پیغمبر کے اور کسی چرچ کے قائل نہیں ہیں اور ایسا صدیوں سے
ہوتا آرہا ہے لیکن ان سب کی تہذیب وہی ہے جو ان ملکوں کے عیسائیوں کی ہے، تمدن ایک
ہے ـــ سیاسی نظریہ ایک ہے جن کی جڑیں پوری انسانیت کی جڑوں سے، شاخوں
کی طرح پھوٹی ہیں اور خصوصاً قدیم، غیر عیسائی، یونان و روما کی تہذیب

پر مبنی ہے یا بڑی حد تک مبنی ہے۔ خود مسلمانوں کو لے لیا جائے، ہندوستان کے مسلمان پورے ہندوستان کی تہذیب کے یا ہندوستانی صوبوں کی تہذیب کے آوردہ و پروردہ ہیں۔ کچھ ضمنی یا رسمی خصوصیات کا ذکر یہاں مقصود نہیں۔ پھر بھی یہاں کے مسلمان ہرگز ہرگز وہ تہذیب نہیں رکھتے جس کے آوردہ و پروردہ مختلف ملکوں کے مسلمان ہیں اور رہیں گے۔ ایک مذہب کے معنی ایک تہذیب نہیں ہوتی اور ایک تہذیب کے معنی اور لوازمات ایک مذہب نہیں ہوتا۔ اگر جرمنی پورے کا پورا مسلمان ہو جائے یا انگلستان یا امریکہ مسلمان ہو جائے تو اسلام کے باوجود یورپ کی تہذیب یا امریکہ کی تہذیب حجازی تہذیب نہیں ہو گی جب کوئی مذہب کئی ملکوں میں پھیل جاتا ہے تو محض مذہب کی بنا پر ان مختلف ملکوں کی نہ تو ایک تہذیب ہو گی اور نہ اُن کی زندگی اور نظریہ میں یک جہتی ہو گی اور نہ مذہب کے نام پر اُن میں اتحاد قائم ہو سکے گا۔ مذہب کے نام پر تو خود جزیرۃ العرب کے مسلمانوں میں یا ٹرکی یا عرب ممالک میں نام کو بھی اتحاد پیدا نہیں ہو سکا۔ بلکہ شدید باہمی بے تعلقی رہی۔ اسی طرح اگر ساری دنیا ہندو ہو جائے تو ہندوستان کے ہندوؤں کی تہذیب و تمدن ساری دنیا کی تہذیب و تمدن ہرگز نہیں ہو گی۔ ناموں کی وحدت اور مشابہت حقیقی وحدت و مشابہت ہرگز نہیں ہوا کرتی ہے یہ اور بات ہے کہ کوئی غیر ہندو باوجود اپنے مختلف عقائد یا ایمانوں کے وہ ہندو مذہب کی عظمت یا برتری تک کا قائل ہو جائے۔

اقبالؔ یہ نہیں سوچ سکے کہ اگرچہ افلاطونؔ اور فیثا غورثؔ نے دیدوں کی ہی گائے کا دودھ پی کر بڑی حد تک یا فیصلہ کُن حد تک وہ سب کچھ بنے اور ہوئے جو وہ تھے لیکن ان کی انفرادیتیں قائم رہیں۔ اقبال نے جب ہوش سنبھالا تو دنیا بھر میں اور خود ہندوستان میں بھی ہندو تہذیب اور ہندو کلچر کی نشاۃ ثانیہ کا زمانہ تھا انہوں نے اپنے کو ہندو تہذیب اور ہندو نظریات کی عالم گیر شہرت سے گھرا ہوا پایا۔ اگر ہندو قوم

یا ہندو تہذیب مٹ چکی ہوتی اور ان کا کوئی نام لیوا نہ رہتا تو وہ اتنے پریشان نہ ہوتے اور ان کے اندر ایک حریفانہ ہمک نہیں اٹھتی لیکن ہندوستان میں انگریزی راج قائم ہو چکا تھا اور جب یہاں آبادی بھی ہندوؤں کی اتنی کثیر تھی اور تہذیب بھی ہندوؤں کی جی کھول کے سراہی جارہی تھی تو اس نشاۃ ثانیہ کے درمیان وہ اپنے کو یتیم سمجھنے لگے پھر انگریزوں نے ہندو مسلم کے اس باہمی حریفانہ جذبہ کو خطرناک حد تک بڑھاوا دیا۔ لارڈ مارلے جو انگریزی پارلیمنٹ کے وزیر ہند تھے، وائسرائے ہند لارڈ منٹو کو فرقہ وارانہ انتخابات کو ہندوستان میں رائج کرنے پر لکھا تھا کہ تم زہریلے اژدہا کے دانت ہندوستان میں بو رہے ہو اور ہندوستان کو دائمی خانہ جنگی کی جولانگاہ بنا رہے ہو اگرچہ اقبال نے کبھی کبھی شروع میں ہندوستان کی وحدت یا متحدہ ہندوستان کا راگ بھی الاپا ہے اور خلوص سے الاپا ہے۔ پھر بھی بعد کو وہ اپنی آواز سے خود ڈر گئے تفرقہ اور مغائرت نے اتحاد و یکجہتی پر فتح پائی۔ اور اقبال بھی اس گرداب میں کھنچ آئے اب ان کو یہ فکر دامن گیر ہوئی کہ مختلف بہانوں سے، دل کش فقروں سے، مختلف اصطلاحوں میں، وہ اسلام کی برتری کا راگ الاپیں، میں ایسا ہرگز نہیں سمجھتا کہ اسلام کے پاس زندگی کی وہ قدریں نہیں ہیں یا نہیں تھیں جن کی جی کھول کر تعریف نہ کی جائے لیکن تفاخر، مغائرت، علیحدگی، یا اپنے آپ میں سمٹ اور سکڑ کر رہ جانا یہ ایک سچے اور اچھے ردِ عمل کو ایک مہلک ردِ عمل بنانا ہے۔ اس سلسلے میں یہ بھی گزارش کر دینا بہت ضروری ہے کہ ہندو نشاۃ ثانیہ سے متاثر ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم ہندو دوسروں کے مقابلے میں اکڑتے پھریں یا "ایں چنیں دیگرے نیست" کا مظاہرہ کریں۔ تاریخی وجوہ سے یہ ضرور ہوا کہ آریہ سماج اور کچھ دیگر حلقوں سے ایک غلط اور نقصان دہ خود شناسی یا خودی کی آگ کو ہوا دی گئی اور ایک اگریسیو (Aggressive) ہندوئیت نے سر اٹھایا جس کی سب سے خطرناک صورت ہمارے زمانہ میں آر۔ ایس۔ ایس کی شکل میں رونما ہوئی۔

ہم اقبال کو غیر مشروط معنوں میں خالص اور مطلق انعنان دوست (Humanist) نہیں مان پاتے لیکن ان معنوں میں ہم گاندھی کو، سوامی ویویکانند کو، سوامی رام تیرتھ کو، راجہ رام موہن رائے کو، اروند گھوش کو، جواہرلال نہرو کو، ٹیگور کو اور صدہا دوسرے مشاہیر ہند کو بغیر کسی ذہنی اگر مگر کے، انسان دوست مانتے ہیں۔ یہ اقبال کی عظمت ہے کہ وہ کبھی بھی کسی سستے معنوں میں ہندو دشمن نہیں تھے اور نہ ہوئے لیکن اعلیٰ فکریات کی سطح پر وہ ایک مشروط و محدود اور مخصوص انسان دوست تھے۔ انہوں نے اپنی شرافت کا دامن داغدار ہونے نہیں دیا لیکن ان کی شخصیت بیچوں بیچ سے منقسم ہو چکی تھی اور وہ اس منقسم شدہ شخصیت split personality کے شکار ہوئے۔ کیا کرتے کچھ ہندو ودوں نے، وید وید کا نعرہ اتنے شگاف طریقہ سے بلند کیا کہ اقبال نے قرآن قرآن کا نعرہ بلند کرنے پر اپنے کو مجبور پایا اور پھر تاویلات کی کیا کمی تھی ایک پورا فلسفۂ زندگی مرتب کر کے دنیا کے سامنے پیش کرنا اپنی شاعری اور اپنے پیغام کا واحد مقصد بنا لیا۔ اور ہندو فرقہ پرستانہ نشاۃ ثانیہ کا راگ الاپنے والے بھی کیا کرتے کچھ اہلِ مغرب نے کوئی کسر اس امر میں اٹھا نہیں رکھی کہ ہندو تہذیب و ثقافت ایک نیم وحشیانہ خرافات کے علاوہ، ایک گری ہوئی چیز کے علاوہ، بلکہ ایک قابلِ نفرت چیز کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔ سیاسی لڑائی میں ہندو مسلمان دونوں پر فتح پانے والوں میں لڑنے کے بجائے فتح پانے کے بعد لڑانے کا رول ادا کرنا شروع کر دیا تھا۔ ہندو مسلمان دونوں کے علیحدگی پسند حضرات نے ایک بنتی ہوئی، ایک اُگتی ہوئی متحدہ تہذیب کو ٹکڑے ٹکڑے کرنا شروع کر دیا۔

یہ بات سو فیصدی حقیقت ہے کہ تقسیم ہند کے پہلے ہندوستان کے مسلمانوں کی تعداد ہر سو فیصدی اسلامی ملک کے مسلمانوں سے زیادہ نہیں، بہت زیادہ تھی اور یہ بھی سو فیصدی سچ ہے کہ پورے ہندوستان میں ہندوؤں کے مقابلے میں مسلمانوں کی

تعداد ۱۵، ۲۰ فیصدی سے زیادہ نہیں تھی ۔ یہ صورت حال اس بات کی متقاضی ہے کہ ہندوستان کی بیداری اور ترقی میں مختلف مذہبوں کے ہندوستانیوں کی الگ الگ سے ترقی نہیں ہوسکتی۔ کسی بھی ملک کے مسلمان کتنے ہی راسخ العقیدہ ہوں صرف مسلمان نہیں ہوتے وہ ہوتے ہیں غیر مسلمانوں کی طرح، کسان، بے زمین زراعتی مزدور، عام مزدور کاریگر، چھوٹی چھوٹی دوسری نوکریوں یا دوسرے پیشوں والے ہیں۔ کچھ اور ان کی تعداد، چھ سات فیصدی سے زیادہ اب تک تو نہیں رہی ہے۔ نسبتاً خوش حال طبقوں کے ہوں گے۔ کُل مسلمانوں کو ایک ہی پلیٹ میں لے کر الگ سے اُن کی ترقی سوچی ہی نہیں جاسکتی اگر ترقی ہوگی تو کُل انسانوں کی ترقی ہوگی، مزدوروں کی ترقی ہوگی، کُل محنت کشوں کی ترقی ہوگی، کمی لاکھ طبقہ والوں کی ترقی ہوگی، اور مٹھی بھر خوش حال طبقہ والوں کی ترقی ہوگی اس Mase Content کو بھول کر یا نظر انداز کر کے جس ترقی کا ہم تصور کریں گے وہ محض فرضی یا خیالی ترقی ہوگی۔ مثلاً مہاتما گاندھی کی زبردست تحریک سے جُلاہوں یا بنکروں کو جو فائدہ پہنچا ہے اتنا فائدہ علیگڈھ تحریک سے نہیں پہنچا اور یہ فائدہ جن لوگوں کو پہنچا ہے اُن میں ۹۰٪ سے زیادہ مسلمان اور صرف مسلمان کھیتی کرنے والوں کو جو فائدے آزادی کے بعد پہنچے ہیں اور پہنچتے رہیں گے اُن سے ایک بھی مسلمان کھیتی کرنے والا محروم نہیں رہا ہے اور نہ رہے گا۔ غرض کہ ہم جس فائدہ کا تصور کریں وہ ہندو مسلم مشترکہ فائدہ ہی ہوگا۔ کچھ خورد بینی طور پر چھوٹے طبقے البتّہ اپنے الگ فائدے کا تصوّر کرسکتے ہیں جیسے خوجہ مسلمان، مارواڑی، بہت سے دوکاندار اور تاجر لیکن ان خورد بینی طبقہ کے مفاد کو ہم ہندوؤں کا یا مسلمانوں کا مفاد نہیں کہہ سکتے میری عمر بیاسی برس کی ہوچکی، ساٹھ برس سے زیادہ عرصہ ہوا کہ میں نے سیکڑوں ہندو مسلمانوں سے یہ پوچھا کہ جسے ہم ہندو مسلمانوں کا فائدہ سمجھتے ہیں کیا وہ دو چار فیصدی ہندو اور مسلمانوں کا فائدہ ہوسکتا ہے۔ طبقوی طور پر ہندو اور مسلمان آپس

میں یا الگ الگ واحد طبقہ نہیں ہیں، نہ متحد ہیں، تو یہ جو کہا جاتا ہے کہ سرسید نے، مسلم لیگ کی تحریک نے، انجمن حمایت اسلام نے، حالی، شبلی اور دوسرے مسلم لیڈروں نے، علی برادران نے، قائدِ اعظم جناح نے، یا شاعرِ مشرق اقبال نے مسلمانوں کی ترقی چاہی یا ترقی کرائی تو کتنے فیصدی مسلمانوں کی ترقی کرائی۔ ہندو مہاسبھا بھی ہندوؤں کے فائدے کے لیے کچھ نہیں کرسکا۔ بلکہ صفر سے بھی کم کیا۔ جو بیداری شاعرِ مشرق اقبال یا ترجمانِ حقیقت اقبال مسلمانوں کی کرانا چاہتے تھے وہ ایک چھوٹی سی ہانڈی میں باسی کڑھی کے اُبال سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ زیادہ سے زیادہ نسبتاً خوش حال وسطی طبقہ کے مسلمانوں کو کچھ ملازمتیں دلادینے اور پولیس اور فوج میں کچھ زیادہ تعداد میں بھرتی کرادینے، یا کچھ اعلیٰ عہدہ دلادینے سے زیادہ اس کی حقیقت نہیں ہے۔ اقبال نے ہماری زرعی ترقی، صنعت وحرفت میں ہماری ترقی کی کبھی کوشش نہیں کی اور نہ کوئی ایسا پیغام دیا یا ایسی تحریک میں حصہ لیا جن سے آج کے ہندوستان نے انگریزی حکومت کے آغاز سے اب تک حیرت میں ڈال دینے والی ترقی ہوئی ہے۔ اگرچہ جتنی ترقی ہوئی ہے اس سے کئی گنا ترقی کی ہمیں ضرورت ہے۔ اقبال کی شاعری سے یہ کام انجام پا ہی نہیں سکتا تھا۔ سرسید یا اقبال کی کوششوں کے باوجود ۹۵٪ مسلمان جہاں تھے وہیں کے وہیں رہ گئے، کچھ اُبھرے یا اُبھر رہے ہیں تو یہ تنہا کانگریس کی تحریک کی دین ہے۔ اب ہم کن معنوں میں اقبال کو مسلمانوں کا شاعر سمجھیں، کیا یہ کہنے سے کہ مسلمانوں کا خدا ایک ہے، رسول ایک ہے، اُن کی الہامی کتاب ایک ہے، اقبال کا یہ کہنا کوئی اصلیت رکھ سکتا ہے" کیا ہوتا اگر ہوتے مسلمان بھی ایک" انسانی فلاح وبہبود، ترقی، خوش حالی، ناقابلِ تقسیم اکائی ہے۔ انسانوں کی وحدت کا، جو بھی حقیقی معنوں میں قائل ہے یا سمجھ بوجھ کے قائل ہے اُسے اس وحدت کی بڑی جان لیوا قیمت ادا کرنی پڑتی ہے۔ ہزاروں گھونٹ زہر کے پینا پڑتے ہیں، ہزاروں خیالی خواب کچل دینے

پڑتے ہیں جن کے ساتھ ہمارا کلیجہ بھی پگھل جاتا ہے۔ مسلمانوں یا ہندوؤں کی ترقی شربت کا گھونٹ نہیں ہے۔ خضر بھی جامِ انسانیت ہاتھ میں لے کر کانپ اٹھتے ہیں۔ ہندو ہوں یا مسلمان، اہلِ مشرق ہوں یا اہلِ مغرب یہ کہہ کر اپنے آپ کو دھوکا نہ دیں کہ "ایک ہی صف میں کھڑے ہو گئے محمود و ایاز" یا گنگا جی کی جے یا واہ گرو کی فتح۔ انسانی ترقی کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ اقبال کے ساتھ تاریخ کی ستم ظریفی یہ ہوئی کہ وہ انسانیت کے آسمان سے گرے تو اُمت و ملت کے کھجور میں اٹک گئے۔ ہندو دیو مالا میں روایت ہے کہ جب وجود کا سمندر دیوتاؤں اور راچھسوں نے متھنا شروع کیا تو ایک منزل پر زہر ہلاہل نکلتا ہوا نظر آیا، دیوتاؤں اور راچھسوں نے وشنو بھگوان سے پرارتھنا کی کہ آپ دنیا کے پالنے والے ہیں، اس زہر سے دنیا کو بچایئے، تو وشنو نے کہا کہ ایسا کرنا میری طاقت سے باہر ہے میں اتنی قدرت ہی نہیں رکھتا۔ موت، قیامت اور بربادی کے دیوتا شیو کے پاس یہ زہرِ ہلاہل کا پیالہ لے جاؤ۔ جب شیو نے وہ پیالہ ہاتھ میں لیا تو اُن کی آنکھوں میں آنسو آ گئے اور انہوں نے کہا کہ وشنو نے بڑی خطرناک چال مجھ سے چلی ہے اور یہ کہہ کر جامِ ہلاہل نوش کر گئے۔

Humanism یا انسان دوستی زہرِ ہلاہل پینے کے برابر ہے۔ ملت ملت اُمت اُمت کہہ کر وجد کرنے سے حُبِّ انسانیت کا پیالہ پیا نہیں جا سکتا۔ بلکہ اُسے منہ تک لگایا نہیں جا سکتا!

ہم شاعرِ مشرق اقبال کے تنہا کاندھوں پر آخر کتنا بڑا بار رکھنا چاہتے ہیں، موجودہ ہندوستان کو جن چیزوں اور لوگوں نے بنایا ہے اُن میں کچھ کے نام سُنیئے۔ راجہ رام موہن رائے، سوامی دیانند سرسوتی، سوامی ویویکانند، سوامی رام تیرتھ، اروند گھوش، رینا ڈے، گوکھلے، تلک، کانگریس کے ہزاروں شاندار کام انجام دینے والے لالہ لاجپت رائے، خود کانگریس، دیگر جاں نثارانِ آزادی، صدہا انجینیر، صنعت و حرفت

کے لیڈر، بینکنگ کے لیڈر، گاندھی، جواہر لال نہرو، موتی لال نہرو، سر تیج بہادر سپرو، سبھاس چندر بوس، علمِ قانون کے ماہر، سرجری اور ڈاکٹری کے ماہر، ہندوستانی صحافت کے نمائندے، لاکھوں کی تعداد میں اسکولوں، کالجوں کے کار آمد مُدرّسین، دفتروں کے بڑے سے بڑے عہدہ دار، پولیس اور فوج اور دوسرے اہم محکموں کی بڑی ہستیاں، کروڑوں اوسط درجہ کے لوگ، اعلیٰ ترین مصنفین، مستشرقین، ہمارے فنونِ لطیفہ میں پھر نئی زندگی ڈالنے والے یا اُن کی معنویت کے ترجمان سو سوا برس کے اندر ان سب کی تعداد کم و بیش ایک کروڑ کے پہنچے گی۔ ان سب کے مقابلہ میں ہمارے شاعرِ مشرق تنِ تنہا اپنے پیغام سے کتنے تعمیری و تخلیقی کام انجام دیں گے۔ خود پاکستان کے مسلمانوں نے "کچھ بڑی بات تھی ہوتے جو مسلمان بھی ایک" کے خواب کو شرمندۂ تعبیر نہیں ہونے دیا۔ بنگلہ دیش الگ ہو گیا، کشمیر الگ ہے، قادیانیوں کو غیر مسلم قرار دے دیا گیا۔ شیعہ سُنّی کٹ مرے، ہڑتالوں اور دوسری بدعتوں نے معلوم نہیں شاعرِ مشرق کے پیغام سے کیا فائدہ اٹھایا، کیا پایا۔ لگے ہاتھوں یہ بھی پوچھ لینے دیجیے کہ اقبال نے شاہین یا عقاب کا symbol بارہا اختیار کیا ہے اُسے ہم کیا سمجھیں اور کیسے سمجھیں۔ یہ ایک عجیب نعرہ ہے یا war cry یا اُسے اعلانِ جنگ کہہ سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دنیا بھر کے مسلمانوں کو انھوں نے عقاب قرار دیا ہے جو غالباً اپنی عقابیت سے واقف نہیں ہے یا پوری طرح واقف نہیں ہے اس کی عقابیت ہی اس کی خودی ہے۔ مسلمانوں کے علاوہ ساری دنیا کبوتر ٹھہرتی ہے اور اقبال کہتے ہیں کہ "خونِ کبوتر سے زیادہ مزا کبوتر پر جھپٹنے میں ہے" اس جھپٹ کا کیا مطلب ہے۔ کیا قرونِ وسطیٰ کے صلیبی جنگ کا نعم البدل اقبال کسی اسلامی جنگ کو بنانا چاہتے تھے۔ صرف ایک خطرہ، اقبال کے چھیڑے ہوئے اس جنگ کا نتیجہ خونِ کبوتر کی لذت نہیں ہے بلکہ شاہین یا عقاب کے منہ میں خونِ کبوتر کی لذت کے بدلے منہ میں اور پیٹ میں بارود بھر جانے کا یقین ہے۔ اقبال کا عقابی

مسلمان کس کس سے لڑے گا، جنگ کے سامان کہاں سے فراہم ہوں گے اور کیسے ؟ لیزلہ
ان کی بھی افراط اور قوتِ تخریب کبوتروں کے ہی آشیانہ میں ہے۔ اقبالؔ کی

اس سادگی پر کون نہ مر جائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

کہاں اقبالؔ کا یہ نعرہ اور کہاں کمیونسٹ مینی فیسٹو کا دوسرا نعرہ WORKERS OF THE WORD UNIT دنیا کے محنت کشو ایک ہو جاؤ، متحد ہو جاؤ، ایک خیال اور ناممکن جنگ کی خواہش اقبالؔ کے ذہن میں چھپٹنے کے لفظ سے خیالی تشفّی حاصل کرتی ہے۔ اسی خود فریبی یا خیالی تشفّی کو انگریزی میں SHADOW BOXING کہتے ہیں۔ اقبالؔ خیالی طور پر یا اپنے خوابوں میں جنگ جو تھے اور اپنے کردار میں صلح پسند اور حامی امن تھے۔ یہ ہیں ستم ظریفیاں نفسیاتِ انسانی کی۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا ترکِ جنگ سے کہیں زیادہ مشکل اور صبر آزما ہے۔ جنگ کی خواہش یا جنگ کی ہمک کا ترک

اقبالؔ کے کاندھوں پر ان ذمہ داریوں کا بوجھ رکھ دینا جو ایک آدمی یا ایک فرد واحد ہرگز نہیں اٹھا سکتا کہاں کی اقبالؔ شناسی ہے۔ یہی کیا کم ہے کہ اقبالؔ نے زندگی بھر شریفانہ جذبات کی پرورش کی۔ اگرچہ ان کے شعور میں کئی متناقص اور متصادم اور کئی ما نظریہ رسہ کشی کرتے رہے ہیں۔ ان تمام امور کے باوجود جو عزّت، احترام، محبّت، ہمارے دلوں میں اقبالؔ کے لیے ہے اسے ہم سے کوئی چھین نہیں سکتا۔ اقبالؔ کا نام سن کر عزّت احترام و محبّت کے جذبات کو روکا نہیں جاسکتا۔ شاعرِ اعظم ہومر کو بھی جھپکیاں آجاتی ہیں دیوتاؤں کے پیر بھی ڈگمگا جاتے ہیں۔ بہ قولِ یگانہ ؎

بلند ہو تو کھلے تجھ پر زور پستی کا
بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا

(ڈاکٹر یوسف حسین)

شاعر چاہے کتنا بھی حقیقت پسندی کے دعوے کرے وہ اپنے شعر کے لیے جو اسلوب اور موضوع منتخب کرے گا اس میں اس کا ذاتی رجحان لازمی طور پر موجود رہے گا۔ اس کی اندرونی زندگی کا رنگ خارجی تصویر کشی میں اُجاگر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا اور اس کے جذبہ وخواہش کے الجھاؤ اور پیچ وخم چھپانے پر بھی ظاہر ہو جائیں گے۔ ہر شاعر اور خاص طور پر غزل گو شاعر اپنے موضوع سے جذباتی تعلق رکھتا ہے اور اگر نہ رکھے تو وہ شعر کا حق نہیں ادا کر سکتا ضروری ہے کہ وہ اپنی روح کی گہرائیوں میں اندرونی زندگی کے نغمے پہلے خود سُنے۔ اس کے بعد ہی اس کو یہ طاقت حاصل ہوگی کہ اپنے سُننے والوں کے شعور اور دل میں جو پردہ حائل ہے اسے اٹھادے تاکہ وہ اپنی اندرونی زندگی کو بہ نسبت پہلے کے بہتر سمجھنے لگیں۔ جب شاعر اپنے موضوع کو زبان وبیان کا جامہ زیب تن کراتا ہے تو غیر شعوری طور پر وہ اس کو اپنے جذباتی اور ذہنی نظام کا جُز بنا لیتا ہے۔ یہ جذباتی اور ذہنی نظام شعور اور تحت شعور دونوں پر حاوی ہوتا ہے۔ لیکن ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ اس زمانے کے ادب اور آرٹ کا عام رجحان یہ ہے کہ زندگی کے خارجی احوال کو زیادہ اہمیت دی جائے اور ان کا اظہار کیا جائے۔ چنانچہ ہمارے ادب کے لیے بھی وقت کا سب سے بڑا سوال یہی ہے کہ اس میں خارجی مسائل کو کس طرح سے سمویا جائے تاکہ ان کی نسبت ہماری بصیرت میں اضافہ ہو۔ یہ مضمون جب شعر میں ادا کیے جائیں گے تو لازمی طور پر ان میں فکری عنصر داخل کرنا پڑے گا۔ لیکن یہ فکر تخیلی فکر ہوگی جو جذبے سے ہم آمیز ہوگی۔ اس طرح جب علامتی تخیّل میں تصوّر وفکر پیوست ہو جائیں گے تو وہ تجریدی حالت میں نہیں رہ سکتے۔ تخیلی فکر کی قوت اس کی گہرائی میں پوشیدہ ہے۔ یہ قوت صورت پذیری اور نظم آفرینی کے سارے انداز اپنے اندر پنہاں رکھتی ہے جب وہ خارجی حقائق کو اپنے اندر جذب کرتی ہے تو موضوع ومعروض کی دوئی باقی نہیں رہتی۔ اس طرح عین اور حقیقت، فطرت اور آزادی شعور اور لاشعور، انفرادیت اور اجتماعیت کے تضاد دُور ہو جاتے ہیں اور شعر زندگی کے ہر کیف ورنگ کا مظہر بن جاتا ہے۔

ڈاکٹر گیان چند

اقبال کے اردو کلام کا عروضی مطالعہ

اردو میں اقبال پر جتنی زیادہ کتابیں لکھی گئی ہیں اتنی کسی اور ادیب پر نہیں۔ ان کے ہر پہلو پر کچھ نہ کچھ بلکہ بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ مجھے معلوم نہیں کہ کسی نے ان کے فنی مطالعے کے سلسلے میں عروضی پہلو کا تجزیہ بھی کیا کہ نہیں۔ چونکہ میری محدود نظر سے نہیں گزرا اس لیے میں اقبال کے اسی پہلو کا جائزہ لیتا ہوں۔ اس جائزے میں کلیاتِ اقبال ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ طبع دوم ۱۹۷۶ء کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ اس طرح ان کے تمام اردو مجموعوں کا احاطہ کرلیا گیا ہے لیکن بعد کی دریافت شدہ ابتدائی باقیات کو شامل نہیں کیا گیا۔ مضمون میں کہیں کہیں فارسی کلام کا بھی ذکر ہوگا گو وہ براہِ راست میرے دائرۂ تحریر میں نہیں آتا۔ میں اس مضمون میں بحر اور زحافات کے ناموں پر اکتفا نہیں کروں گا۔ زحافات کے نام وحشت انگیز ہوتے ہیں، اور محض ان کے بل پر موازین یعنی ارکان وزن کی پہچان مشکل ہوتی ہے۔ ان کو حل کرنے کے لیے کتاب کا سہارا لینا پڑتا ہے

اس لیے میں بحر کے ساتھ ساتھ ارکانِ وزن کو صریحاً لکھوں گا۔

اقبال کے عروضی تجزیے کے طور پر اول میں دو جدول پیش کرتا ہوں۔ پہلے جدول میں اقبال کے تمام اردو مجموعوں کے اشعار کے اوزان کو شمار کیا گیا ہے۔ واضح ہو کہ :-

(۱) میں نے پورے اشعار کو شمار کیا ہے۔ اشعار سے آزاد مصرعوں مثلاً مخمس کا پانچواں مصرع یا مصرعوں کے ٹکڑوں مثلاً مستزاد کے نیم مصرعوں کو نظرانداز کر دیا ہے۔

(۲) شمار میں دوسروں کے وہ سب اشعار شامل کر لیے گئے ہیں جو اردو نظموں کا جزو ہیں۔ مثلاً بالِ جبریل کی نظم پیر و مرید میں ۲۷ شعر مثنوی مولانا روم کے ہیں، انھیں شمار میں لے لیا گیا ہے

(۳) وہ فارسی اشعار بھی لے لیے گئے ہیں جو اردو مجموعوں کا جزو ہیں۔ ارمغانِ حجاز کے صرف اردو کلام کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے کیونکہ کلیاتِ اردو میں وہی شامل ہے۔

(۴) میں نے اشعار و اوزان کو صرف دو بار شمار کیا ہے۔ ممکن ہے میزان میں دو چار کا سہو ہو گیا ہو۔ اشعار کو گنتے وقت واہی نقوی کا یہ طنزیہ مصرع

اِس نے سب نقطے گنے ہیں میر کے دیوان کے

بار بار میرے ذہن میں لہراتا تھا۔ کئی بار گن کر میں اس تعریض کا موزوں ترین ہدف نہیں ہونا چاہتا تھا۔

اس جدول میں اوزان کو کثرتِ استعمال کی بنا پر ترتیب دیا ہے یعنی سب سے پہلے وہ وزن ہے جس میں سب سے زیادہ اشعار ملتے ہیں اس کے بعد اس سے کم مستعمل وزن۔

دوسرے جدول میں اشعار کے بجائے نظموں اور غزلوں کو پیش نظر رکھا ہے یعنی سب سے پہلے وہ وزن لیا ہے جس میں سب سے زیادہ نظمیں ہیں۔ اگر ایک نظم کے مختلف اجزا ایک سے زیادہ اوزان میں ہیں تو ان نظم پاروں کو علاحدہ

شمار کیا ہے۔ دونوں جدولوں میں میزان کے کالم کی بنا پر ترتیب دی گئی ہے۔ ان دونوں جدولوں میں اشعار کا جدول زیادہ اہم ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال کی شعری صلاحیت کن سانچوں میں ڈھلنا زیادہ قبول کرتی تھی۔

جدول نمبر ۱ اشعار کے اوزان

نمبر شمار	وزن کا نام	وزن کے ارکان	بانگ درا	بال جبریل	ضرب کلیم	ارمغان حجاز	میزان
۱	رمل مثمن محذوف یا مقصور	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات	۸۵۶	۸۵	۲۸	۸۴	۱۰۵۳
۲	مجتث مثمن مخبون ابتر وغیرہ	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن یا فعلان	۲۱۲	۱۹۶	۲۴۴	۴۵	۶۹۷
۳	ہزج مثمن اخرب مقصور یا محذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن یا مفاعیل	۱۰۰	۱۳۲	۲۸۱	۴۹	۵۶۲
۴	رمل مثمن مخبون مقصور محذوف ابتر	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن یا فعلان وغیرہ	۲۵۷	۴۸	۱۱۹	۴	۵۲۸
۵	ہزج مثمن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۳۴۲	۱۰۰	۷	۱۱	۴۶۰
۶	مضارع اخرب مکفوف محذوف یا مقصور	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن یا فاعلات	۱۹۸	۱۲	۳۵	۳	۲۴۸
۷	ہزج مسدس مقصور یا محذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن یا مفاعیل	۲۰	۹۲		۲۴	۱۳۶
۸	متقارب مثمن مقصور یا محذوف	فعولن فعولن فعولن فعل یا فعول	۱۹	۱۱۵			۱۳۴
۹	ہزج مسدس اخرب مقبوض یا محذوف	مفعول مفاعلن فعولن	۴۸	۲۷	۵۴		۱۲۹
۱۰	مضارع مثمن اخرب	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	۱۲۱	۷			۱۲۸

۱۱	منسرح مطوی موقوف	مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات		۹۴	۲۴	۶	۱۲۴
۱۲	متقارب مثمن سالم	فعولن فعولن فعولن فعولن	۳۵	۴۲	۳	۱۲	۹۲
۱۳	رجز مثمن مطوی مخبون	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن یا مفتعلن مفاعلان مفتعلن مفاعلان	۲۸	۶۳			۹۱
۱۴	ہزج مثمن اخرب	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	۲۱	۵۴	۱۴	۱	۹۰
۱۵	خفیف مسدس مخبون ابتر وغیرہ	فاعلاتن مفاعلن فعلن یا فعلان	۶۲	۱۲	۲		۷۶
۱۶	رمل مسدس مقصور یا محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات	۶	۶۰			۶۶
۱۷	متقارب مقبوض اثلم شانزدہ رکنی	فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن	۴۷	۱۰	۳	۶	۶۶
۱۸	رمل مثمن مشکول	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن		۲۱	۱۰		۳۱
۱۹	متقارب مثمن اثلم	فعلن فعولن فعلن فعولن یا فعلان		۱۲	۱۴		۲۶
۲۰	کامل مثمن سالم	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	۲۰				۲۰
۲۱	متدارک مخبون یا مقطوع شانزدہ رکنی	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن	۱۳				۱۳
۲۲	رجز مثمن سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۸				۸
۲۳	ہندی وزن سرسی	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع			۵		۵
۲۴	رباعی ہزج اخرب مقبوض ابتر	مفعول مفاعلن مفاعیلن فع	۲				۲
		میزان	۲۵۱۵	۱۱۹۲	۸۳۴	۲۵۵	۴۷۹۶

جدول ۲ نظموں کے اوزان

نمبر شمار	وزن کا نام	وزن کے ارکان	بانگ درا	بال جبریل	ضرب کلیم	ارمغان حجاز	میزان
۱	مجتث مخبون ابتر	مفاعلن فعِلاتن مفاعلن فعلن یا فعلان وغیرہ	۲۲	۲۳	۶۶	۶	۱۲۷
۲	ہزج اخرب مقصور یا محذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن یا مفاعیل	۷	۲۶	۶۷	۹	۱۰۹
۳	رمل مقصور یا محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات	۴۶	۱۳	۷	۴	۷۰
۴	رمل مخبون مقصور محذوف یا ابتر	فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعلن یا فعلان	۲۱	۷	۳۵		۴۶
۵	ہزج مسدس مقصور یا محذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن یا مفاعیل	۳	۴۲		[illegible]	۵۹
۶	ہزج مثمن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۱۸	۱۳	۳	۳	۳۷
۷	مضارع اخرب مکفوف مقصور محذوف	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن یا فاعلات	۳۷	۳	۷	۱	۳۸
۸	ہزج مثمن اخرب	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	۳	۹	۳	۱	۱۶
۹	ہزج مقبوض محذوف وغیرہ	مفعول مفاعلن فعولن یا مفعول فاعلن فعولن	۶	۴	۳		۱۳
۱۰	مضارع اخرب	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	۱۲	۱			۱۳
۱۱	متقارب سالم	فعولن فعولن فعولن فعولن	۴	۶	۱	۲	۱۳
۱۲	منسرح مطوی موقوف	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن یا		۵	۴	۳	۱۲

نمبر	بحر	ارکان					کل
		مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات					
۱۳	رجز مطوی مجنون	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن مفاعلان مفتعلن مفاعلان	۴	۷			۱۱
۱۴	متقارب مقبوض اثلم شانزدہ رکنی	فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن	۵	۱	۱	۱	۸
۱۵	خفیف مسدس مجنون ابتر وغیرہ	فاعلاتن مفاعلن فعلن یا فعلان	۳	۲	۱		۶
۱۶	متقارب مقصور یا محذوف	فعولن فعولن فعولن فعول یا فعل	۲	۴			۶
۱۷	رمل مسدس مقصور یا محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات	۲	۲			۴
۱۸	رمل مثمن مشکول	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن		۳	۲		۵
۱۹	متقارب مثمن اثلم	فعلن فعولن فعلن فعولن یا فعولان		۲	۲		۴
۲۰	کامل مثمن سالم	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	۳				۳
۲۱	متدارک مجنون یا مقطوع شانزدہ رکنی	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن	۳				۲
۲۲	رجز سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۱				۱
۲۳	ہندی وزن سرتی	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع			۱		۱
۲۴	ہزج اخرب مقبوض ابتر	مفعول مفاعلن مفاعیلن فع	۱				۱
		میزان	۱۹۳	۱۸۳	۲۰۳	۴۵	۶۲۴

نظموں کے جدول کی اس لیے اہمیت ہے کہ نظم کہنے سے پہلے وزن کا انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ اس جدول سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال نے کتنی بار کس وزن کا انتخاب کیا۔ اس میں نظموں کے طول کی نشان دہی نہیں کی گئی ہے جس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ وزن کا انتخاب کرنے کے بعد شاعر کی فکر اس سانچے میں کتنی دور تک چل سکی۔ ایک نظم میں زیادہ اشعار کہنے کے معنی ہیں کہ شاعر کو اس وزن میں کہتے رہنا زیادہ آسان معلوم ہوا۔ اس طرح مکمل صورت حال دونوں جدولوں پر نظر رکھنے ہی سے واضح ہو سکے گی۔

فارسی میں بھی اقبال نے ان ۲۴ اوزان کے علاوہ کسی اور وزن میں کچھ نہیں کہا۔ بلکہ ان سب میں بھی نہیں کہا۔ ذیل میں اوّل ان اوزان کے بارے میں فرداً فرداً اپنے مشاہدات پیش کرتا ہوں۔ مجموعی جائزہ بعد میں لیا جائے گا۔

(۱) **رمل** = فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن یا فاعلات

میری رائے ناقص میں اردو میں دو اوزان سب سے زیادہ مقبول ہیں۔ مندرجہ بالا دوسرا رمل ہی کا فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن۔ اقبال نے اول الذکر میں سب سے زیادہ اردو اشعار یعنی ۱۰۵۲ کہے لیکن ان میں سے ۸۵۶ بانگِ درا ہی میں ہیں باقی کسی مجموعے میں سو اشعار بھی نہیں۔ نظموں کی تعداد کے لحاظ سے اس وزن کا نمبر دوسرا ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ اس وزن میں کئی طویل نظمیں کہی گئیں مثلاً شمع اور شاعر" والدہ مرحومہ کی یاد میں" "خضرِ راہ" "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" دوسری قابلِ ذکر نظمیں" ہمالہ" "مرزا غالب" "داغ" "فلسفۂ غم" "جبریل و ابلیس" ہیں۔ یہ وزن بہت رواں اور سبک ہوتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعد کے مجموعوں میں اقبال کی مشکل پسند طبیعت نے اسے کم نوازا۔ شاید اس وزن میں گفتگو کرنا ابلیس کو بہت مرغوب ہے۔ وہ جبریل سے بات کرے کہ اپنے مشیروں سے مشورہ کرے یا خدا کے منہ آئے اس کے منہ سے الفاظ اس وزن میں ڈھلتے ہیں۔ ملاحظہ ہو جبریل اور ابلیس، تقدیر یعنی ابلیس

اور یزداں، ابلیس کی مجلس شوریٰ ۔ زبورِ عجم کی ایک نظم خواجہ اور مزدور اسی وزن میں ہے اور اس میں ہر شعر کے بعد دو چھوٹے چھوٹے اسی وزن میں ہیں ۔

خواجہ از خونِ رگِ مردو رسا دلعلِ ناب
از جفائے دہ خدایاں کشتِ دہقاناں خراب انقلاب انقلاب اے انقلاب

اقبال نے مناظرِ فطرت کے لیے اس وزن کو بطورِ خاص پسند کیا ۔ بانگِ درا کی کئی نظمیں اسی رنگ و آہنگ میں ہیں ۔ ان کے علاوہ بالِ جبریل کی ایک مترنم غزل بھی ابتداً فطرت ہی سے متعلق ہے ۔

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن

مجتث : مفاعلن فِعلاتن مفاعلن فعلن

اس کے آخر میں فعلن کی جگہ فعلان، فعِلن اور فعِلان بھی لایا جاسکتا ہے۔ یہ بھی اردو کا مقبول وزن ہے ۔

اقبال کو یہ وزن بانگِ درا سے زیادہ بالِ جبریل میں اور بالِ جبریل سے زیادہ ضربِ کلیم میں مرغوب رہا ۔ بالِ جبریل میں سب سے زیادہ اشعار اسی وزن میں ہیں۔ ضربِ کلیم میں مقبولیت کے اعتبار سے یہ دوسرے نمبر پر ہے ۔ جہاں تک نظموں کی تعداد کا تعلق ہے یہ وزن چوٹی پر ہے ۔ اس میں کوئی طویل نظم تو نہیں ملتی لیکن مختصر نظمیں اور غزلیں بکثرت ہیں مثلاً

حقیقتِ حسن : خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا

ساقی : نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے

اور وہ پُرشکوہ نظم : خودی کا سرِّ نہاں لا الٰہ الا اللہ

جاوید کے نام : دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر

بالِ جبریل کی کئی غزلیں بھی اسی وزن میں ہیں۔

خمیر لالہ مئے لعل سے ہوا لبریز
خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
اثر کرے نہ کرے سن تو لے مری فریاد

۳ - : مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن یا مفاعیل

اردو میں اس مضمون کو مرثیہ گویوں نے مقبول بنایا ہے۔ اقبال کے یہاں اشعار کے اعتبار سے اس کا نمبر تیسرا اور نظموں کی تعداد کی رو سے دوسرا ہے۔ اس میں بھی بانگِ درا سے زیادہ اشعار بالِ جبریل میں ہیں۔ ضربِ کلیم کے سب سے زیادہ اشعار اور سب سے زیادہ نظمیں اسی وزن میں ہیں۔ اس وزن میں اقبال کی کئی چھوٹی لیکن مشہور نظمیں ہیں مثلاً

زہد و رندی : اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے
وطنیت : ان تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے
فرمانِ خدا : اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
شعاعِ امید : اک شوخ کرن شوخ مثالِ نگہِ حور
فنونِ لطیفہ : اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن وغیرہ

انھوں نے اس وزن میں ایک اردو مستزاد بھی کہا ہے یعنی شعر کے بعد ایک چھوٹا ٹکڑا بھی لائے ہیں۔ ارمغان حجاز میں "ملّازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا (کذا) بیاض" کا پہلا جزو یہ ہے:

پانی ترے چشموں کا تڑپتا ہوا سیماب
مرغانِ سحر تیری فضاؤں میں ہیں بے تاب
اے وادیِ لولاب

پیامِ مشرق میں ایک فارسی نظم "شبنم" اسی وزن میں ہے جس میں ہر شعر

کے بعد تین چھوٹے چھوٹے مصرعے انھیں قوافی میں آئے ہیں۔ اس طرح قوافی کے تواتر سے ترنم آفرینی کی ہے۔

در پیرہنِ شاہدِ گل سوزن خار است
خار است ولیکن ز ندیمانِ نگار است
از عشق نزار است

در پہلوئے یار است
این ہم ز بہار است

زبورِ عجم میں ایک مخمس از خوابِ گراں خیز میں بھی ہر بند کے آخر میں ایک چھوٹا ٹکڑا شامل کیا ہے۔

۴۔ رمل : فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

اس وزن کا آخری رکن فعلان، فعلن، فعلان بھی آسکتا ہے اور شاذ پہلے فاعلاتن کی جگہ بھی فعلاتن لے آتے ہیں۔ میں اس وزن کو وزن (۱) کے ساتھ اردو کے دو مقبول ترین اوزان میں مانتا ہوں۔ بانگِ درا میں اس کا دوسرا نمبر اور ضربِ کلیم میں تیسرا ہے۔ بالِ جبریل اور ارمغانِ حجاز میں اس وزن میں بہت کم اشعار کہے۔ پورے کلام میں اشعار اور نظموں دونوں کے اعتبار سے اس کا چوتھا نمبر ہے۔ اس کی مشہور ترین نظمیں شکوہ اور جوابِ شکوہ ہیں۔ چھوٹی نظموں میں بچے کی دعا ع لب پہ آتی ہے دعا بن کے تمنا میری' بہت مشہور ہے۔ بالِ جبریل سے مجھے اس کی ایک غزل یاد آتی ہے۔

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی

ارمغانِ حجاز میں صرف چار شعر کی ایک نظم ہے "سر اکبر حیدری صدرِ اعظم حیدر آباد دکن کے نام" اس کا آخری شعر مشہور ہے۔

غیرتِ فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول
جب کہا اس سے یہ ہے میری خدائی کی زکات

۵۔ ہزج : مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

اردو میں سالم بحروں کا رواج بہت کم رہا ہے لیکن یہ بحر طویل ہونے کے باوجود سالم شکل میں مقبول رہی ہے۔ حفیظ جالندھری نے اس میں اپنا ضخیم شاہنامہ لکھا۔ غالب کی کئی مشہور غزلیں اس پردے میں ظاہر ہوئیں۔

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

رمل مثمن محذوف کی طرح اس وزن کے سانچے میں بھی الفاظ آسانی سے ڈھل جاتے ہیں۔ اقبال کو بانگِ درا اور بالِ جبریل میں یہ وزن مرغوب رہا لیکن ضربِ کلیم اور ارمغانِ حجاز میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس میں بانگِ درا کی دو مشہور طویل نظمیں تصویرِ درد اور طلوعِ اسلام ملتی ہیں۔ بالِ جبریل کی کئی پاروں کی نظم "حکیم سنائی کے مزار پر" اسی وزن میں ہے ان کے علاوہ کئی مشہور و مقبول غزلیں قابلِ ذکر ہیں مثلاً

اگر کج رَو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ ہو جائے
دگرگوں ہے جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی

۶۔ مضارع : مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن یا فاعلات

یہ بھی اردو کا مشہور وزن ہے۔ مرثیوں کے لیے یہی سب سے مقبول ہے یعنی ہزج کے وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن سے بھی زیادہ۔ نوے فی صدی مرثیے انھیں دو اوزان میں ملتے ہیں۔ غزلوں کے لیے بھی یہ پسندیدہ رہا ہے۔ اقبال

نے بانگ درا میں اس وزن میں تقریباً دو سو اشعار کہے لیکن بعد کے مجموعوں میں یہ معروف عام وزن ان کی نظرِ انتخاب سے گر گیا۔ بانگ درا کی دو مشہور غزلیں اس وزن میں ہیں۔

موتی سمجھ کے شانِ کریمی نے چن لیے

اور

مجنوں نے شہر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے

نظموں میں کوئی غیر معمولی نظم اس وزن میں نہیں ۔ بانگِ درا میں بھی زام۔ ع۔ لبریز ہے شرابِ حقیقت سے جام ہند ۔ اور ضربِ کلیم میں ابی سینا

ع یورپ کے کرگسوں کو نہیں ہے ابھی خبر

کا ذکر کیا جا سکتا ہے

۷۔ ہزج مسدس : مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل یا مفعولن

اردو میں اس وزن میں اقبال کے ۱۴۶ اشعار ملتے ہیں۔ ان کے قطعات بنام رباعی کو نظر انداز کر دیں تو اقبال نے اس میں بہت کم اشعار کہے۔ بانگِ درا کی ایک غزل اس وزن میں ہے ۔جس کا یہ شعر مشہور ہے۔

بڑی باریک ہیں واعظ کی چالیں

لرز جاتا ہے آوازِ اذاں سے

ان کی فارسی کی مشہور مثنوی گلشنِ رازِ جدید اسی وزن میں ہے ۔ اردو میں سب سے زیادہ اشعار بال جبریل میں ہیں ۔ضربِ کلیم میں اس وزن میں ایک شعر بھی نہیں ۔معلوم نہیں کیوں اقبال نے اس وزن کو اپنی نام نہاد رباعیوں کے لیے پسند کیا۔ سترہ اٹھارہ سال پہلے ہماری زبان کے صفحات پر بحث چلی تھی کہ اقبال کی ان نظموں کو رباعی کہا جا سکتا ہے کہ نہیں ۔ ڈاکٹر محمود الٰہی قدیم فارسی شاعر

باباطاہر کے یہاں سے ایسی مثالیں تلاش کر لائے تھے جن میں اس سے رباعی کے مقررہ اوزان کے علاوہ کسی اور وزن کے قطعے کو رباعی کہا تھا۔ چونکہ رباعی ایک اصلاحی نام ہے اس لیے اس کا اطلاق اس کے مقررہ اوزان کی نظموں ہی پر ہوگا۔ دوسرے اوزان میں دو بیتی قطعہ کہنے کی ممانعت نہیں لیکن انھیں رُباعی کہنے پر کیوں اصرار کیا جائے۔ انھیں قطعہ کیوں نہ کہا جائے۔ معلوم نہیں خود اقبال نے ان قطعوں کو رباعی کہا تھا یا ناشرین نے یہ نام دے دیا تھا۔ سب سے پہلے بال جبریل میں یہ نظمیں نظر آتی ہیں۔ دوسری غزل کے بعد ہی ایک نظم ہے۔

تیرے شیشے میں مے باقی نہیں ہے

ہاں غزلوں کے بعد ایک دم ۳۹ ایسی دو بیتی نظمیں ہیں جن پر رباعیات کا عنوان دیا ہے۔ اس طرح کی ۱۳ نظمیں ارمغانِ حجاز کے اردو حصے میں ہیں۔ فارسی میں اس قسم کی قطعہ نما رباعیاں اور زیادہ ہیں۔ پیامِ مشرق کی ابتدا ہی میں لالۂ طور کا عنوان ہے اور اس طرح کی ۱۶۳ نظمیں ہیں۔ وہاں انھیں رباعی نہیں کہا گیا لیکن اگر کہہ بھی دیا جاتا تو بھی راقم الحروف کے نزدیک یہ قطعات ہی رہتے۔ اقبال کے علاوہ اردو کے کسی اور شاعر نے کسی دوسرے وزن کی نظموں کو رباعی نہیں کہا۔ اس وزن کا سب سے زیادہ زور ارمغانِ حجاز کے فارسی حصے میں ہے جو پورے کا پورا اسی وزن میں ہے۔ اس کی نظمیں اسی وزن کے دو بیتی بندوں سے تشکیل پاتی ہیں۔

۸۔ **متقارب** : فعولن فعولن فعولن فعول یا فَعَل

یہ مثنویوں کا مشہور ترین وزن ہے۔ اس مختصر وزن میں شعر کہنا بہت آسان ہے۔ فردوسی نے جب اس میں شاہنامہ اور نظامی نے سکندر نامہ لکھا تو خیال ہوا کہ یہ وزن رزمیہ کے لیے موزوں ہے لیکن سعدی نے اس میں اخلاقی مثنوی بوستاں اور میر حسن نے بزمیہ مثنوی سحر البیان لکھی۔ اس طرح اس وزن کی صلاحیتیں لامحدود ہیں

اقبال نے صرف ایک طویل نظم مثنوی کی ہیئت میں لکھی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے معدودے چند شعر ہی اس وزن میں کہے۔ بانگِ درا میں ایک بچوں کی نظم 'ماں کا خواب' اس وزن میں ہے۔ ضربِ کلیم اور ارمغانِ حجاز میں اس وزن میں ایک شعر بھی نہیں۔

۹۔ **ہزج** : مفعول مفاعلن فعولن یا مفعولن فاعلن فعولن یا مفاعیل

اس وزن میں چار متبادلات کی اجازت ہے۔ مفعول مفاعلن کی جگہ تسکین اوسط کے زحاف کے ساتھ مفعولن فاعلن آسکتا ہے اور آخر میں فعولن کی جگہ مفاعیل۔ یہ وزن مثنوی گلزار نسیم اور ترانۂ شوق کی وجہ سے مشہور ہے۔ مختصر اوزان سیدھے سادے مضامین کے لیے بہت مناسب ہوتے ہیں۔ اقبال نے بانگ درا میں بچوں کی یا مناظرِ فطرت کی کئی نظمیں اس وزن میں کہیں مثلاً

ہمدردی : ٹہنی پہ کسی شجر کی تنہا

چاند اور تارے : ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے

انسان : قدرت کا عجیب یہ ستم ہے

ایک شام تنہائی وغیرہ بانگِ درا میں۔ جو وزن مظاہرِ فطرت کی سادگیوں اور رنگینیوں کے بیان کے کام میں لایا گیا ہے۔ بالِ جبریل کی غزلوں میں اسی کے ذریعے خودی کے راز افشا کیے گئے ہیں مثلاً

تعمیرِ خودی میں ہے خدائی
یا فطرت کو خرد کے رو برو کر

بالِ جبریل کی نظم عبدالرحمان اوّل کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت ع "میری آنکھوں کا نور ہے تو" بھی اسی وزن میں ہے۔ ضربِ کلیم کی دو نسبتاً طویل نظموں میں ایک فلسفہ زدہ سید زادے اور جاوید کو درس دیا ہے۔ پہلی نظم کی ابتدا ہے

ع تو اپنی خودی اگر نہ کھوتا - جاوید کو انتباہ کیا ہے۔ ع غارت گرِ دیں ہے یہ زمانہ -
ارمغانِ حجاز میں اس وزن میں کوئی شعر نہیں ۔

۱۔ مضارع : مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

اس وزن میں اقبال نے بانگِ درا میں ۱۲۱ شعر اور بارہ نظمیں کہیں جب کہ بالِ جبریل میں سات شعر کی صرف ایک غزل ہے ۔ تھوڑے اشعار کے باوجود میں اسے بانگِ درا اور اقبال کے اہم اوزان میں شمار کروں گا ۔ یہ وزن بہت نرم رو ہے ۔ اس کا مزاج سکون یا اداسی کا معلوم ہوتا ہے ۔ اس میں اضطراب یا تفلسف کے مضامین بہ آسانی نہیں کھپائے جا سکتے ۔ اس وزن میں اقبال کی دو قسم کی نظمیں ہیں - ۱ - قومی ۲ - مناظر فطرت کی ۔ قومی نظموں میں نیا شوالہ - ترانۂ ہندی - ترانۂ ملّی اور ہندوستانی بچّوں کا قومی گیت ع چشتی نے جس زمیں پر پیغامِ حق سنایا ۔ مشہور ترین ہیں ۔ اگر سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا " کو اقبال کی سب سے زیادہ معروف نظم قرار دیا جائے تو یہ وزن بھی اسی قدر اہم ہوگا ۔

جہاں تک میری پسند کا تعلق ہے میں مناظر فطرت کی نظموں کو زیادہ پسند کرتا ہوں ۔ ان سب میں فطرت پسندی کے ساتھ نرم سیری ہے ۔ ان کا ٹھہراؤ بعض اوقات غم زدگی کا روپ دھار لیتا ہے ۔ ان میں یہ سادہ نظمیں قابلِ ذکر ہیں ۔

پرندے کی فریاد : آتا ہے یاد مجھ کو گذرا ہوا زمانہ
اک آرزو : دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یارب
بزمِ انجم : سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو

بالِ جبریل میں اس وزن میں ایک غزل ملتی ہے ۔ اقبال کی بعد کی شاعری کو دیکھتے ہوئے ہم توقع نہیں کر سکتے کہ وہ اپنی فلسفہ طرازی کے لیے یہ نرم اور سبک سیر وزن منتخب کریں گے ۔ اس میں شبہ نہیں کہ شاعرِ اقبال اس وزن کے پردے میں

نہایت کامیابی سے ظاہر ہوا ہے۔

۱۱۔ منسرح مطوی موقوف : مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

بسیط مطوی : مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

بسیط میں فاعلن کی جگہ فاعلات نہیں لایا جا سکتا۔ لیکن منسرح میں دونوں جگہ فاعلات کو بدل کر فاعلن بھی لا سکتے ہیں۔ اقبال نے فاعلن کی جگہ فاعلات بھی باندھا ہے مثلاً

نقش ہیں سب نا تمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

اس لیے ان کی تقطیع بسیط میں نہ کر کے منسرح میں کی جائے گی۔

میں نے اس سے پہلے وزن مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن کو شاعر اقبال کا مظہر قرار دیا ہے۔ زیر نظر وزن کو میں مفکر اقبال کی آواز میں کہوں گا۔ اس وزن کا مزاج بالکل غیر ہندی ہے۔ اقبال کے علاوہ اردو کے دوسرے شعرا نے اسے بالکل کم استعمال کیا ہے۔ اقبال کی بدولت ہی اردو اس سے روشناس ہوئی۔

اقبال نے بھی بانگ درا میں اسے بالکل نہیں برتا۔ میں اقبال کی نظموں میں مسجدِ قرطبہ کو سب سے عظیم نظم سمجھتا ہوں۔ یہ اور اس کے ساتھ کی نظم 'دعا' اسی دشوار گزار وزن میں ہے۔ اس نظم میں فکر کی جو رفعت اور عظمت ہے یہ وزن بخوبی اس کا حریف ہو سکا ہے۔ اس وزن میں بال جبریل اور ضربِ کلیم میں کچھ غزلیں بھی ہیں لیکن ان میں بھی نظموں کی طرح تفلسف ہے۔ اس سے یہ خیال ہو سکتا ہے کہ شاید یہ وزن گہرے خیالات ہی کا امین ہے لیکن فارسی مجموعے پیام مشرق سے اس کا بطلان ہو جاتا ہے۔ وہاں انھوں نے اسے بہار کا غنائیہ اور ساربانوں کا حدی بنا کر کامیابی سے پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

فصل بہار : خیز کہ در کوہ و دشت خیمہ زد ابرِ بہار

حدی : تیز ترک گامزن منزل ما دور نیست

معلوم ہوتا ہے کہ کسی وزن کا بالطبع کوئی مزاج نہیں ہوتا قادر الکلام استاد کے ہاتھوں میں آکر وہ کھیلتا ہے۔ استاد اسے جس رنگ میں ڈھالنا چاہتا ہے وہ اسے بے چوں و چرا قبول کر لیتا ہے۔

اب ان اوزان کو لیا جاتا ہے جن میں اقبال نے سو سے بھی کم اردو شعر کہے۔

۱۲۔ **متقارب** ، فعولن فعولن فعولن فعولن

اس مشہور اور قدیم وزن میں اقبال نے ہر مجموعے میں کچھ اشعار کہے لیکن کل ملا کر اس میں ان کی ایک ابتدائی نظم عشق اور موت معروف ہے جس کا آخری مصرعہ ہے

ع قضا تھی شکارِ قضا ہو گئی

بانگِ درا میں چند غزلیں ہیں جن میں سے پرانے رنگ کی یہ غزل مشہور ہے۔

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں

اور جدید رنگ میں بالِ جبریل کی غزل کا طنطنہ دیکھئے :

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں

اور ضربِ کلیم میں شاہین نے اپنی چلت پھرت کا مظاہرہ کیا ہے :

جھپٹنا ، پلٹنا ، پلٹ کر جھپٹنا ؛ لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ

۱۳۔ **رجز مثمن** ، مطوی مخبون ۔ مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

اس وزن کے آخر میں مفاعلان لانا جائز ہے لیکن اہل عرب کے مطابق پہلے مفاعلن کو مفاعلان نہیں کہا جا سکتا ۔ عروضی اصطلاح میں حشو میں ازالہ کا زحاف جائز نہیں لیکن اہل ایران و ہند نے اسے جائز سمجھا ہے اس لیے دونوں جگہ مفاعلن کو حسبِ ضرورت مفاعلان کیا جا سکتا ہے ۔ پہلے مفاعلان کی مثال میں غالب کا مشہور مطلع ہے :

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں ؛ روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

اقبال نے دونوں جگہ بے روک ٹوک مفاعلان کا استعمال کیا ہے :

تیرا امام بے حضور، تیری نماز بے سرور
ایسی نماز سے گزر، ایسے امام سے گزر

یہ وزن گیارھویں وزن مفتعلن فاعلن کا جوڑی دار ہے حالانکہ وہ منسرح یا بسیط میں تھا اور یہ رجز میں ہے لیکن دونوں کا مزاج یکساں ہے یعنی دونوں کا آہنگ رجزیہ ہے اور لے حجازی اور عجمی۔ گو اس وزن میں اقبال سے پہلے بھی چند غزلیں ملتی تھیں، لیکن اسے مقبول کرنے کا سہرا اقبال کے سر ہے۔ بال جبریل کی ابتدا ہی اس سے ہوتی ہے :

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں

اور آگے چل کر

گیسوئے تابدار کو اور بھی تاب دار کر

اس سے پہلے وہ بانگِ درا میں بھی اسے چار نظموں میں برت چکے ہیں۔ بالِ جبریل میں اس وزن میں سات غزلیں یا نظمیں ہیں۔ وہاں فرشتے اسی لحن میں نغمہ سرائی کرتے ہیں :

عقل ہے بے زمام ابھی ، عشق ہے بے مقام ابھی

اور فلسطین میں اپنی مشہور نظم ذوق و شوق کے لیے بھی اقبال اسی کا انتخاب کرتے ہیں۔ صدقِ خلیل بھی ہے عشق ، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

ضربِ کلیم اور ارمغانِ حجاز میں انھوں نے اس وزن کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا۔ اس طرح انھوں نے اردو میں اس وزن میں کل ۹۱ اشعار کہے ہیں۔ اشعار شماری سے پہلے مجھے گمان تھا کہ یہ اقبال کا مرغوب وزن ہے اور اس میں انھوں نے بہت اشعار

کہے ہوں گے لیکن شمار کرنے پر میرا مفروضہ غلط ثابت ہوا۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اقبال کو یہ وزن محبوب تھا۔ انھوں نے اسے اردو سے زیادہ فارسی میں سرسبز کیا۔ یہ گنجِ بار آور دہ ہے ہی ایران سے درآمدہ۔ حافظ کی چند غزلیں اس وزن میں ہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ اقبال نے انھیں سے متاثر ہوکر اس وزن کو اپنایا۔ زبورِ عجم میں ان کی ایک مشہور غنائیہ غزل ملاحظہ ہو

فصلِ بہار ایں چنیں، بانگِ ہزار ایں چنیں
چہرہ کشا، غزل سرا، بادہ بیار ایں چنیں

اور پیامِ مشرق میں اس وزن میں گیت ہی گانے لگے

ہستی ما، نظامِ ما
مستی ما، خرامِ ما
(سرودِ انجم)

ایسی ہی موسیقیت ان کی نظم کشمیر میں ہے:

رخت بہ کاشمر کشا کوہ و تل و دمن نگر
سبزہ جہاں جہاں ببیں، لالہ چمن چمن نگر
بادِ بہار موج موج، مرغِ بہار فوج فوج
صلصل و سار زوج زوج، بر سرِ نارون نگر

ان اشعار کو پڑھ کر بے اختیار قاآنی کے قصیدوں کی یاد آتی ہے ؎

نسیم خلد می وزد مگر ز جوئبار ہا

اقبال کے یہاں مناظرِ فطرت کا مترنم بیان اسی طرح ہے لیکن حیرت ہے کہ اقبال نے قاآنی کے پسندیدہ وزن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن میں کچھ نہیں کہا۔ اوپر جن فارسی غزلوں اور نظموں کی نشان دہی کی گئی ہے ان میں اقبال خالص

متغزل غنائیہ شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ پیغامبر اقبال کے ساتھ شاعر اقبال کی حیثیت بھی اتنی ہی اہم ہے۔ یہ ان کی قدرت ہے کہ :

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں

والے وزن میں وہ

جوئے سرور آفریں آتی ہے کوہسار سے
پی کے شرابِ لالہ گوں میکدۂ بہار سے
(شاعر بانگ درا)

اور ع

فصل بہار ایں چنیں ، بانگ ہزار ایں چنیں

جیسے نغمے بھی بکھیر سکے۔ یہ اور اس سے ملتا جلتا وزن نمبر ۱۱ اردو کو اقبال کی دین ہیں۔ انھوں نے ان کے امکانات کو روشن کر دکھایا اور ان کی بدولت یہ محترم ہوئے

۱۴۔ ہزج اخرب : مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

میرے ذہن میں یہ وزن میرؔ کی غزل ع

کچھ موجِ ہوا پیچاں اے میر نظر آئی

اور جگرؔ کی غزل ع

اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے

سے وابستہ ہے۔ اس میں بھی عربی روایاتِ عروض کے مطابق درمیانی مفاعیلن میں تسبیغ کا زحاف لگا کر مفاعیلان کرنا جائز نہیں لیکن ایران اور ہندستان میں یہ عام رہا ہے۔ اقبال نے بھی ایسا کیا ہے :

یا اپنا گریباں چاک یا دامن یزداں چاک

اس وزن میں اقبال کی ایک مشہور نظم دعا ملتی ہے ع

یارب دلِ مسلم کو وہ زندہ تمنا دے

نظموں کے علاوہ اس میں انھوں نے چند غزلیں بھی کہیں

پھر بادِ بہار آئی اقبال غزل خواں ہو وغیرہ

بالِ جبریل میں نسبتاً زیادہ کہا ہے۔

۱۵۔ **خفیف مجنوں ابتر وغیرہ** ..... فاعلاتن مفاعلن فعلن

اس کا آخری رکن فعلن فعلان فِعلن فعلان میں سے کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ اردو کا ایک مقبول اور آسان وزن ہے۔ اقبال نے بانگِ درا میں اس وزن میں ۶۲ شعر کہے لیکن بعد میں ان کی مشکل پسند طبیعت اس پیش پا افتادہ سانچے سے اجتناب کرنے لگی۔ بال جبریل میں ۱۲ اور ضربِ کلیم میں صرف دو اشعار ملتے ہیں۔ نظموں اور غزلوں کی تعداد صرف ۶ ہے۔ اس وزن میں ان کی ہلکی پھلکی نظمیں ملتی ہیں۔ مثلاً ایک گائے اور بکری جس کا یہ شعر مشہور ہے:

یوں تو چھوٹی ہے ذات بکری کی ؛ دل کو لگتی ہے بات بکری کی

یا سیرِ فلک یا وہ مشہور مزاحیہ قطعہ ع

لڑکیاں پڑھ رہی ہیں انگریزی

لیکن بالِ جبریل میں آکر اس ہلکے پھلکے وزن میں بھی کس سہولت کے ساتھ اپنے گہرے افکار کو ادا کر دیتے ہیں۔

عقل گو آستاں سے دور نہیں ؛ اس کی تقدیر میں حضور نہیں

۱۶۔ **رمل مقصور یا محذوف** فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

یہ وزن مثنوی مولانا روم کا ہے اور رومی اقبال کے پیرِ طریقت ہیں فارسی مثنویوں کے لیے اقبال نے اسی کا انتخاب کیا۔ اسرارِ خودی، رموزِ بے خودی،

پس چہ باید کرد، مسافر زبورِ عجم کی مثنوی بندگی نامہ اور جاوید نامہ کا یہی وزن ہے۔ اس طرح اردو فارسی کلام کو ملا کر دیکھا جائے تو اقبال نے اس وزن میں سب سے زیادہ اشعار کہے۔ یہ مختصر وزن آسانی سے الفاظ کا جامہ قبول کر لیتا ہے۔ اس لیے لمبی نظموں کے لیے بہت موزوں ہے۔

اردو میں اقبال کو یہ وزن بالکل پسند نہیں۔ بانگِ درا میں صرف ۶ غیر اہم اشعار ہیں اور بالِ جبریل میں ایک ۵۸ شعر کی نظم "پیر و مرید" ہے جس کے ۵۸ شعروں میں ۳۱ اقبال کے ہیں اور ۲۷ مولانا روم کے۔ اگر رومی کے اشعار کو خارج کر دیں تو اردو میں اقبال نے اس وزن میں صرف ۳۹ شعر کہے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے وہ اس وزن کو صرف مثنوی کی گون کا مانتے تھے۔

۱۷۔ متقارب مقبوض اثلم شانزدہ رکنی۔ فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن

اس وزن میں ہر مجموعے میں چند شعر ملتے ہیں۔ بانگ درا میں اس وزن میں کئی غزلیں کہی گئی ہیں جن میں مشہور ترین یہ ہے:

زمانہ آیا ہے بے حجابی کا عام دیدارِ یار ہوگا

۱۸۔ رمل مثمن مشکول فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

اس وزن میں تین غزلیں بالِ جبریل میں اور دو ضربِ کلیم میں کہیں۔

نہ زبان کوئی غزل کی نہ زبان سے باخبر میں۔ کوئی دلکشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

(بالِ جبریل)

اس دور میں اقبال کو عجمی اور تازی صدائیں ہی دل کشا معلوم ہوتی تھیں۔

۱۹۔ متقارب مثمن اثلم فعلن فعولن فعلن فعولن

اس وزن میں فعولن کی جگہ فعولان لانا پسندیدہ نہیں خصوصاً پہلے فعولن کی جگہ لیکن اقبال دونوں جگہ لائے ہیں: ع ساحل کی سوغات خار و خس و خاک

اس وزن میں انھوں نے بال جبریل میں ۱۲ اور ضرب کلیم میں ۱۴ اشعار کہے۔ یہ وزن ہے تو متقارب جیسی سہل بحر کا لیکن چونکہ شکستہ ہوگیا ہے اس لیے ایسا وزن اقبال کے ڈھب کا تھا اور انھوں نے اس میں اپنے مخصوص رنگ کے اشعار کہے ہیں۔

ع ہر شے مسافر ہر چیز راہی

نے مہرہ باقی نے مہرہ بازی

جیتا ہے رومی، ہارا ہے رازی

۲۰۔ کامل مثمن سالم متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

اس وزن کی اٹھان بھی بالکل غیر ہندی ہے۔ اقبال سے پہلے اردو میں اس وزن کی دو غزلیں بہت مشہور ہیں۔

خبرِ تحیرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی (سراج)

اور وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو (مومن)

اس وزن میں اقبال نے صرف بانگِ درا میں ۲۰ شعر کہے ہیں جن میں سب سے مشہور اور اہم وہ غزل ہے ع

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر لباسِ مجاز میں

اس ایک غزل نے اس وزن کو پایۂ اعتبار بخشا

۲۱۔ متدارک محبون مقطوع شانزدہ رکنی

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

اگر صرف فعلن بہ سکون آٹھ بار لایا جائے تو یہ وزن بحر متقارب اور متدارک دونوں میں مشترک ہو جاتا ہے لیکن فعِلن صرف متدارک میں آتا ہے اور یہ ایک سے لے کر آٹھ تک آسکتا ہے۔ اقبال نے اس وزن میں صرف تین غزلیں لکھیں جن میں کل ملا کر ۱۳ اشعار ہیں اور یہ سب بانگِ درا میں۔ ان میں سب سے مشہور شعر

یہ ہے۔

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے
گفتار کا یہ غازی تو بنا کردار کا غازی بن نہ سکا

انھوں نے موہ کی وئیا ہائے ہوز کو ساقط کر دیا جو مناسب نہ تھا۔ یہ وزن خالص ہندی ہے جو ہندی کے سویا سے مشابہ ہے۔ اقبال جو بار بار اپنی نوا کو عجمی اور حجازی کہتے ہیں وہ ایسے سو فی صدی ہندی وزن میں لکھنے پر کیوں راضی ہوئے۔ یہ تو میر ہی کو راس آسکتا تھا۔

۲۲۔ رجز مثمن سالم مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

اس میں اقبال نے صرف آٹھ شعروں کی ایک غیر اہم نظم کہی جو ملک کے اس مشہور شعر کی تظمین ہے

رفتم کہ خار از پا کشم محمل نہاں شد از نظر یک لحظہ غافل گشتم و صد سالہ راہم دور شد

۲۳۔ ہندی وزن سرسی : فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

ضرب کلیم میں محراب گل افغان کے افکار کے نام سے کئی نظم پارے ہیں ان میں پہلی قسم پانچ اشعار کی ہے

رومی بدلے شامی بدلے بدلا ہندوستان

اس میں ہر شعر کے بعد ٹیپ کے دو ٹکڑے آتے ہیں اپنی خودی پہچان او غافل افغان

یہ نظم کسی اردو وزن میں تقطیع نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ کوئی وزن چہاردہ رکنی نہیں ہوتا۔ یہ ہندی کا مشہور ماترائی وزن سرسی ہے جس میں ۲۷ ماترائیں ہوتی ہیں اور سولھویں ماترا کے بعد وقفہ ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر دو اجزا ہوتے ہیں پہلا سولہ ماترا کا اور دوسرا گیارہ ماترا کا۔ اردو میں اگر دوسرے جزو میں گیارہ کے بجائے

دس ماترائیں ہی ہوں یعنی فاع کی جگہ فع لایا جائے تو بھی کچھ مضائقہ نہیں۔ معافی چاہتا ہوں۔ ایک ثقہ مضمون میں ایک فلمی گیت سے مثال دینے کی۔

کھُلّم کھُلّا پیار کریں گے ہم دونوں
اس دنیا سے نہیں ڈریں گے ہم دونوں

یہاں ۲۶ ماترائیں ہیں اور توازن و ترنّم میں کوئی کمی نہیں۔ لیکن اقبال نے ہندی کے مطالبے کو سختی سے نباہا ہے اور آخر میں ہمیشہ فاع لائے ہیں۔ چنانچہ مصرعہ ملاحظہ ہو۔

اونچی جس کی لہر نہیں وہ کیسا دریائے

دریا کو دریائے باندھنا ۲۷ ویں ماترا کی خاطر ہی ہے۔ اس وزن میں اردو کے کئی اور شعرا نے طبع آزمائی کی ہے۔ مثلاً

دل میں ڈر کا تیر چبھا ہے سینے پر ہے ہاتھ ۔ میرا جی
پیٹ بڑا بدکار ہے بابا پیٹ بڑا بدکار ۔ جوش
خوابوں کا تاریک خرابہ ہے میری جاگیر ۔ عمیق حنفی
سات سمندر پار سے گوالی آئی پیا کے دیس ۔ مصطفیٰ زیدی
ہونٹ گلابی نین شرابی مکھڑا بدرِ منیر ۔ ناصر شہزاد

۲۴۔ رباعی : ہزج اخرب مقبوض ابتر : مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

اقبال نے اردو میں صرف ایک رباعی' رباعی کے مقررہ اوزان میں لکھی ہے اور وہ بھی بانگِ درا کے مزاحیہ کلام میں ہے۔ ع

مشرق میں اصولِ دین بن جاتے ہیں

پیامِ مشرق کے آخر میں خردہ کے عنوان سے متفرق اشعار ہیں وہاں بھی ایک فارسی رباعی ہے۔

گل گفت کہ عیشِ نو بہارے خوش تر

عجب اتفاق ہے کہ اردو اور فارسی رباعیوں کے آٹھوں مصرعہ مندرجہ بالا ایک ہی وزن میں ہیں۔

عروضی تجربے : ان کے دو عروضی تجربے توجہ چاہتے ہیں

۱ ۔ انھوں نے کئی نظموں کے اجزا مختلف اوزان میں لکھے ہیں مثلاً رات اور شاعر (کلیات ص ۱۷۲) کے دو مختلف الوزن اجزا

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں

میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں (ص ۱۷۲، ۱۷۳)

فرشتوں کا گیت اور فرمانِ خدا فرشتوں سے اگر ایک ہی نظم کے دو اجزا ہیں تو ان میں دو اوزان ہیں ۔

عقل ہے بے زمام ابھی، عشق ہے بے مقام ابھی

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو

" یورپ سے ایک خط " میں بھی دو بحریں ہیں یعنی پہلے دو جزو کا وزن ہے

اک بحرِ پُر آشوب و پُر اسرار ہے رومی (کلیات ص ۱۴۸)

دوسرے جزو کا عنوان " جواب " ہے اور اس میں رومی کے دو فارسی اشعار فاعلاتن فاعلاتن فاعلن کے وزن میں ہیں ۔ اگر اقبال پوری نظم کا ایک ہی وزن رکھنا چاہتے تو دونوں اجزا ایک ہی وزن میں لکھ سکتے تھے ۔ ارمغان حجاز میں ایک نظم " عالم برزخ " کے نام سے ہے جس میں مردہ اور قبر میں سوال و جواب ہوتے ہیں ۔ دو بار صدائے غیب آتی ہے اور آخر میں زمیں کچھ کہتی ہے ۔ اس کے مختلف اوزان کے نمونے یہ ہیں ۔

کیا شے ہے ؟ کس امروز کا فردا ہے قیامت ؟

گرچہ ہر ذی روح کی منزل ہے آغوشِ لحد

آہ یہ مرگِ دوام - آہ یہ رزمِ حیات

فارسی میں بھی یہ ٹکنیک نظر آتی ہے - پیام مشرق کی نظم تسخیر فطرت کے پانچ حصوں میں تین اوزان ہیں -

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد

نوری ناداں نیم ، سجدہ بآدم برم

چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن

ایک نظم صحبتِ رفتگاں (در عالمِ بالا) کے عنوان سے ہے - اس میں مختلف مرحومین کچھ کہتے ہیں اور مختلف اوزان ہیں

۲ - ان کا دوسرا تجربہ یہ ہے کہ پابند نظموں میں انھوں نے بعض مصرعے نصف طول کے لکھے یعنی مثمن وزن کے ساتھ مربّع وزن میں - یہاں مستزاد کا ذکر نہیں - ان سے ہٹ کر ایسی مستقل نظمیں ہیں جن میں ایک شعر کے مصرعے چار ارکان کے ہوتے ہیں اور ان کے بعد کی مصرعے دو ارکان کے - یہ تجربہ فارسی ہی میں ہے - ملاحظہ ہو پیامِ مشرق سے -

فصلِ بہار میں ایک مصرعہ چار ارکان کا ہوتا ہے - اس کے بعد پانچ مصرعے اس سے نصف یعنی دو ارکان کے اور آخر میں پھر پہلے چار رکنی مصرعے کی تکرار ہے - یہ ایک بند ہوا -

نظم حدی کے مصرعے بنیادی طور سے دو ارکان کے ہیں لیکن ہر پانچ مصرعوں کے بعد ایک ، چار رکنی مصرعہ ع تیز ترک گام زن منزلِ ما دور نیست ' آگیا ہے اور اسے ہر پانچ چھوٹے مصرعوں کے بعد دہرا دیا جاتا ہے - نظمِ شبنم میں ایک مثمن ارکان والے شعر کے بعد اس سے نصف طول کے تین مصرعے ہیں - مستزاد میں عموماً ایک اور شاذ و دو چھوٹے ٹکڑے ہوتے ہیں تین کبھی نہیں ہوتے -

اس میں شک نہیں کہ اقبال کے یہ تجربے خوشگوار اور کامیاب ہیں۔

عروضی کمزوریاں :- اقبال کے اردو کلام میں مجھے ایک جگہ کے علاوہ کہیں کوئی عروضی غلطی نہیں نظر آتی۔ اقبال بڑا اپدیشنک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے۔

اس مصرعہ میں موہ بر وزن فع آیا ہے یعنی اس کا ویا ہائے ہوز ساقط ہوتی ہے اس کا جواز نہیں۔ شکست ناروا کا سقم ان کے کئی مصرعوں میں پایا جاتا ہے۔ شکستِ ناروا کی اصطلاح پہلی بار حسرت موہانی نے اپنے رسالے "معائبِ سخن" میں وضع کی۔ اس پر تفصیلی اور تجزیاتی بحث شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے اپنی کتاب "عروضی آہنگ اور بیان" کے ایک باب میں کی ہے۔ بعض اوزان ایسے ہوتے ہیں جن کے درمیان ایک وقفہ لازمی ہوتا ہے۔ یہ دو گروہوں میں بانٹے جاتے ہیں۔

۱۔ ایسے اوزان جن کے ارکان کی ترتیب اب اب ہوتی ہے یعنی ایک مصرعہ میں دو مختلف ارکان کے دو جوڑے ہوتے ہیں انھیں فاروقی نے شکستہ بحر کہا ہے۔ مثال :

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

۲۔ زیادہ طویل اوزان جن کے نصف کے بعد سانس کو ایک وقفہ درکار ہوتا ہے مثلاً

مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

یا شانزدہ رکن اوزان جن کے ہر مصرعے میں آٹھ ارکان ہوتے ہیں۔ ان آٹھوں کو آسانی سے ایک سانس میں نہیں پڑھا جا سکتا۔ ان دونوں قسموں کے اوزان میں نصف جزو کے بعد توقف لازمی ہے۔ یہ ضروری ہے کہ پہلے جزو کے ساتھ لفظ یا ترکیب مکمل ہو جائے اور لٹک کر دوسرے جزو تک نہ جائے۔ ترکیب کی یہ صورتیں ہو سکتی ہیں :

ل ۔ اضافت یا عطف کی ترکیبیں چشم گرداب ، سوز و ساز

ب ۔ بارد۔ بحرور کی ترکیب ہائی اجزا سے مرکب فعل مثلاً آمیزش سے' بیچاری کے' رہے ہیں وغیرہ

مندرجہ بالا پورے مرکبات کو ایک جزو ہی میں ہونا چاہیے اگر ایسا نہیں ہوگا تو شکست ناروا کا عیب واقع ہو جائے گا ۔ اقبال کے کلام سے اس کی چند مثالیں دیکھئے!

ع دریا کی تہ میں چشم گرداب سو گئی ہے (بانگِ درا' کلیاتِ اردو ص۱۷۲)

ع یہ بھی سنو کہ نالۂ طائرِ بام اور ہے (بانگِ درا' کلیات اردو ص۱۵۴)

ع روشن ہے جامِ جمشید اب تک (بالِ جبریل کلیاب ص۳۶۳)

مرا ساز گرچہ ستم رسیدۂ زخمہ ہائے عجم رہا ؛ وہ شہیدِ ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی (بانگِ درا کلیات ص۲۸۲)

تر آنکھیں تو ہو جاتی ہیں پر کیا لذت اس رونے میں
جب خونِ جگر کی آمیزش سے / اشک پیازی بن نہ سکا (بانگِ درا)

ع ہزاروں سجدے تڑپ رہے / ہیں تری جبین نیاز میں

اے بادِ صبا کملی والے سے جا کہیو پیغام مرا
قبضے سے امت بیچاری / کے دیں بھی گیا دنیا بھی گئی

سب سے خراب مثال "ستم رسیدہ" والے شعر کی ہے جہاں تیغ قاطع "رہی" کے بعد آکر گرتی ہے ۔ دوسرے مصرعوں میں بھی مصرعہ کے دوسرے جزو کا "سے اشک ہیں میری' کے دین' سے شروع ہونا خوش گوار نہیں ۔ واضح ہو کہ شکست ناروا عروضی غلطی نہیں کمزوری ہے ۔

مجموعی جائزہ :۔ اقبال کے تین اشعار ملاحظہ ہوں ۔

عجمی خم ہے تو کیا مے تو حجازی ہے مری ؛ نغمہ ہندی ہے تو کیا لے تو حجازی ہے مری
(شکوہ)

مرا ساز اگرچہ ستم رسیدۂ زخمہ ہائے عجم رہا
وہ شہید ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی (بانگِ درا)

نہ زبان کوئی غزل کی نہ زبان سے باخبر میں
کوئی دلکشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

مجھے تسلیم ہے کہ ان اشعار میں لَے، نوا اور صدا سے ہئیت خارجی یا الفاظ مراد نہیں بلکہ طریقِ فکر و گرمئ جذبات کی طرف اشارہ ہے لیکن پھر بھی یہ نکتہ قابلِ توجہ ہے کہ اقبال ہندی نغمہ پر اتنا معذرت خواہ ہے کہ پانی پانی ہوا جا رہا ہے۔ اسے تو عجمی خم یا عجمی مضراب پر بھی شرمندگی ہے۔ وہ صرف حجازی لے اور عربی نوا پر فخر کرتا ہے۔ یہ ایک مزاج کی نشاندہی کرتا ہے۔ شعر کا وزن لے اور آہنگ میں ایک اہم حصہ ادا کرتا ہے۔ اقبال کے اردو کلام کو دیکھیں تو یہ ارتقا صاف نظر آتا ہے کہ وہ مختصر آسان اور زیادہ مقبول اوزان سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں اور اپنے گہرے افکار کے لیے مشکل، دشوار گذار اور رزمیہ قسم کے اوزان کا انتخاب کرتے ہیں ہندوستانی مزاج سے نزدیک وہ وزن ہے جسے ہندی بحر کہا جاتا ہے اور جو فعلن فعلن یا فعل فعولن سے تشکیل پاتا ہے۔ ہماری کہاوتوں اور بچوں کی مکتبی تک بندیوں پر نظر ڈالیے تو وہ اسی وزن پر کسے جا سکتے ہیں مثلاً

جان بچی لاکھوں پائے ۔ لوٹ کے بدھو گھر کو آئے
تختی پہ تختی تختی پہ اینٹ وغیرہ

اقبال نے بانگِ درا میں ان اوزان میں کچھ اشعار کہے لیکن بعد میں جب ان پر عجمیت اور حجازیت کا غلبہ ہوا تو انھوں نے ایسی بحروں کو متاعِ خاص بنایا۔

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن
مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل

اردو کا سب سے مقبول وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ہے۔ بانگِ درا میں اس وزن میں ۸۵۶ اشعار ہیں لیکن بعد کے مجموعے میں سو شعر بھی نہیں ہیں وہ تو شکر کیجئے کہ ارمغان حجاز میں اس وزن میں ۸۴ شعر ہو گئے۔

چھوٹے اور مسدس اوزان بھی اقبال کو زیادہ پسند نہیں ہیں۔ ان میں کہے گئے اشعار کا تناسب اقبال کے کلام میں بہت کم ہے۔ معلوم نہیں کیوں وہ رباعی کے وزن کو بھی پسند نہیں کرتے۔ وہ بلند بانگ اور پُرشکوہ اوزان کی طرف زیادہ مائل ہیں۔ بانگِ درا میں اقبال کی پہچان مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن کے سباتی وزن سے ہوتی ہے اور بعد میں ذیل کے دو اوزان سے مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات۔ مفتعلن مفاعلن متفعلن مفاعلن

تعداد اشعار سے قطع نظر یہ اقبال کی اصلی آواز اور طرۂ امتیاز معلوم ہوتے ہیں بالطبع یہ اوزان دقیق ناہموار اور سنگلاخ معلوم ہوتے ہیں لیکن اقبال نے اردو میں انھیں نباہ دیا ہے اور فارسی میں تو انھیں چنگ و رباب کا نغمہ بنا دیا ہے۔ میں اقبال کے مصرع میں ترمیم کر کے کہہ سکتا ہوں کہ

ع کوئی دل کشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ ہندی

ڈاکٹر تارا چرن رستوگی

مطالعہ اقبال میں پیغامِ اقبال

مطالعۂ اقبال کو متعدد دشواریوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ تجارتی و سیاسی وجوہ، متعصبانہ مضراتِ ذہنی و قلبی، سستی شہرت کے حصول کی کوشش وغیرہ اقبال شناسی کی راہ کو مسدود کرتے رہتے ہیں۔ تجارتی اور سیاسی وجوہ کو سمجھنے کے لیے زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ قیامِ پاکستان سے ایک علیحدہ مملکت تو معرضِ وجود میں آئی لیکن نظریاتی حدود کی نشان دہی فکرِ اقبال کو ایک مخصوص زاویہ دیے بغیر ممکن نہ تھی لہٰذا وہاں کا تمام تر علم و فضل دو قومی نظریہ کو اُچھالنے پر صرف کیا جانے لگا اور ہندوستانی تمدن و ثقافت کو بھی تقسیم زدگی کا شکار بنایا جانے لگا۔ حالات کی ستم ظریفی سمجھیے یا یوں کہیے کہ تاریخ بدلہ لیتی ہے، پاکستان میں اب یہ مسئلہ بڑی شدت اختیار کرنے لگا ہے اور اب اس موضوع پر کہ وہاں کی حکومت کو اسلامی کہا جائے یا پاکستانی کھل کر بحث ہونا شروع ہو گئی ہے — قدرے اعراض معاف، بلوچستان کے

سرکردہ قائد بزنجو اور ان کے ہم خیال اشخاص جو خاصی بڑی تعداد میں ہیں علانیہ طور پر کہہ رہے ہیں کہ مملکت کو اسلامی مملکت کہنا غلط بھی ہے اور گمراہ کن بھی کیونکہ کسی دیگر ملک کے مسلمان کو مراعات و حقوق کس طرح دیئے جا سکتے ہیں، مثلاً پاکستان ابھی تک بنگلہ دیش کے بہاری مسلمانوں کو قبول نہیں کر رہا ہے۔ خیر، یہ ہے پاکستانیوں کا اپنا مسئلہ جس کا حل ان ہی کو تلاش کرنا ہے مگر اس کے ایک ادبی all out یعنی تابکارانہ اثر سے روگردانی نہیں کی جا سکتی۔ کیا اس نوعیت کی بحث و تمحیص سے فکرِ اقبال کے خاصے بڑے حصے پر ایک استفہامیہ نشان ثبت نہیں ہو جاتا، یعنی فکر اقبال کا وہ دائرہ جو نیل کے ساحل سے لے کر کاشغر وغیرہ تک ایک ہی مسلم قوم کو اپنی آغوشِ مادرانہ میں جگہ دیئے ہوئے نظر آتا ہے۔ اس تناظر میں ہمارے ملک کے وہ لوگ جو اقبال کو ہادی و مرشد بنا کر پیش کرنے کی سعی لاحاصل کرتے ہیں غالباً حقائق سے چشم پوشی کرنا ترک کر دیں۔ وقتاً فوقتاً اقبال شناسی کی طرف بڑھتے قدموں کی چاپ غنیمت ہے، اب سنائی دینے لگی ہے۔ مثلاً

"شاعرِ مشرق، حکیمِ مشرق، مُفسّرِ اسلام، شاعرِ ملّت، علّامہ ـ اور وغیرہ وغیرہ یہ سب اردو کے مشہور اور بڑے شاعر علامہ اقبال کے خطابات ہیں۔ ان خطابات کی بھیڑ میں شاعر اقبال کھو گیا۔ اب اس شاعر کا ہاتھ پکڑ کر بھیڑ سے الگ کرنا بہت ہمّت کا کام ہے ..... شاعری اور شیوۂ پیغمبری کو الگ کرنے کی ضرورت ہے .... نقاد نما ایجنٹ اقبال کو ڈھال بنا کر کام کرتے ہیں ...." (شیوہ پیغمبری اور شاعری از صفدر، آہنگ گیا) شمارہ مارچ، اپریل ۷۸ء)

★

جناب سہیل عظیم آبادی نے جو ریاست بہار کے معروف نیشنلسٹ مسلمان، ہماری گنگا جمنی تہذیب کے نمائندے اور بہت بڑے ادیب ہیں، مجھ پر اکثر و بیشتر کرم فرماتے

رہتے ہیں، مشوروں سے نوازتے ہیں اور کوتاہیوں پر میری سرزنش و گوشمالی کرتے رہتے ہیں۔ اپنے دو تین مکاتیب میں اقبال سے متعلق اپنی رائے سے نوازا ہے۔ آرا، چوں کہ بڑی بیصرانہ و ناقدانہ ہیں، ہدیۃً پیش کی جاتی ہیں۔ دو خطوں سے اقتباسات ملاحظہ فرمائیے۔

"..... اقبال کا کلام پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بہت جذباتی انسان تھے ..... ع "خاکِ وطن کا مجھ کو ہر ذرہ دیوتا ہے" اس کے بعد دیوتا کو ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالا ..... وہ ایک ہی معاملے میں مجھے consistent نظر آتے ہیں اور وہ ان کی جارحانہ مذہبیت ہے۔ مذہبیت بری چیز نہیں لیکن جارحیت بری چیز ضرور ہے اور اب ساری دنیا ہر مسئلے میں جمہوریت چاہتی ہے ....."

(مکتوب بنام رستوگی، مورخہ ۱۷ اگست ۷۶ء)

"..... میرے نزدیک یہ اہم بات ہے کہ اقبال نے کیا دیا ہے اور اس کا اثر دوسروں نے کیا قبول کیا ہے۔ اس لحاظ سے اقبال کا اثر محدود ہے۔ اور اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ وہ مسلمانوں کے شاعر تھے تو ماننا پڑے گا کہ مسلمانوں پر کوئی اچھا اثر نہیں پڑا۔ اگر یہ بھی تسلیم کر لیا جائے کہ وہ شاعر کے علاوہ مسلمان رہنما تھے اور پاکستان کے بانی وہی تھے تو مجھے بڑے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ مسلمانوں کو انھوں نے برباد کر دیا اور ان پر یہ الزام تاقیامت رہے گا۔ ہندوستانی (تقسیم سے پہلے) مسلمان جو پہلے ایک اکائی تھے اب تین حصوں میں تقسیم ہو کر رہ گئے۔ اب سوچیے کہ مسلمان طاقتور ہوئے یا کمزور۔ میرے خیال میں تو برصغیر کے مسلمانوں کو دو سو سال پیچھے کر دیا ہے فکری لحاظ سے بھی۔ پاکستان میں وہ اسلامی نظام قائم نہیں ہو سکتا

جس کا خواب اقبال دیکھتے تھے اور اس کی نفی بنگلہ دیش نے کر دی۔ بنگلہ دیش کے قیام سے یہ حقیقت ظاہر ہو جاتی ہے کہ پاکستان میں ابتدائی اسلامی اخوت بھی قائم نہیں ہو سکی دوسرے بلند نظریے پر عمل درآمد ہونا تو بہت دور کی بات ہے۔

یہ بڑی بدنصیبی ہے کہ بیسویں صدی کے ہندوستان میں دو بڑے شاعر اقبال اور ٹیگور دونوں Revivalist تھے۔ ٹیگور نے اسے Rationalize کرنے کی کوشش کی جس طرح مہاتما گاندھی نے مذہب کو۔ لیکن اقبال نے اسے Crude بنا دیا اور اس شخص کے لیے اقبال کے پاس کچھ بھی نہیں جو مسلمان اور ان کے ذہن کا مسلمان نہیں ہے۔ ٹیگور کے یہاں ایسی بات نہیں ہے۔ ٹیگور کے یہاں ویدانتی فلسفے کے غلبے کے باوجود انسانیت پر بہت زیادہ زور ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ٹیگور برہمو سماجی تھے۔ اگر وہ بھی Crude ہوتے تو پھر اقبال ہی جیسے ہوتے۔"

(مکتوب بنام رستوگی، ۷ اگست ۷۶ء)

★

معروف ایرانی ادیب آقائے مجتبیٰ مینوی نے اپنی تصنیف اقبال لاہوری میں فکر و شعر اقبال کا ناقدانہ جائزہ لیتے ہوئے ایک بات خاصی توجہ طلب کہی ہے جس کو ابھی تک اردو کے بیشتر ادیب غالباً اپنے ذہن نشین نہیں کر سکے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

"..... اقبال نے یہ نہیں دیکھا کہ جو کچھ وہ ماکیاولی اور دوسروں کے بارے میں کہتا ہے خود اس پر بھی وارد ہوتا ہے۔ اگر ان لوگوں نے رنگ،

نسل یا ملک کو اپنا معبود بنا لیا ہے اور اس سلسلے میں جنگ اور خونریزی کو جائز سمجھتے ہیں تو اقبال..... ملت یا دین کو اپنا معبود مانتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ..... (مسلمان) اپنے مخالفین سے جنگ کریں۔

(صفحات ۲۷۔۲۸، بزم اقبال لاہور، مترجمہ تبسم صوفی)

اقبال کے یہاں سے ابھرنے والے اس رجحان کو مجنوں گورکھپوری نے اپنی چھوٹی سی تصنیف اقبال میں زیر بحث لاتے ہوئے لکھا کہ..... اقبال کی آفاقیت اور لاوطنیت نے ایک دوسرا ناگوار عنوان اختیار کر لیا یعنی وہ قوم پرستی اور وطنیت کے تنگ دائرے سے نکل کر مذہب و ملت کے تنگ دائرے میں پھنس گئے..... آخری دور میں اقبال کی شاعری میں ایک اور میلان پیدا ہو گیا جو حجازیت سے بھی زیادہ خطرناک ہے اور جس کو ہم عقابیت کہیں گے اور جو فاشیت (fascism) ہے جس طرح اقبال کے تصور میں حجاز نے اپنا تسلط جما لیا تھا اسی طرح عقاب، شاہین، شہباز اور چیتے جیسے سفاک جانوروں نے بھی ان کی فکر و بصیرت میں ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ وہ انسان میں بھی بالخصوص "مرد مومن" میں انھیں پھاڑ کھانے والے جانوروں کی خصلت دیکھنا چاہتے ہیں۔ سنیے کتنی لذت لے کر کہتے ہیں ؎

جو کبوتر پر جھپٹنے میں مزا ہے اے پسر
وہ مزا شاید کبوتر کے لہو میں بھی نہیں

ذرا ہم آپ تھوڑی دیر کے لیے سوچیں کہ یہ غارتگرانہ میلان عام ہو جائے اور زبردستوں کو زیردستوں پر یوں ہی جھپٹنے کا معاشرتی اور قانونی حق دے دیا جائے تو ہماری دنیا کا کیا حال ہو گا اور وہ رہنے کے لیے کیسی جگہ ہو گی؟ اقبال نے یہ بھی نہ سوچا کہ اگر تہذیب انسانی کی آخری تخیل یہی ہوتی تو اس کو ہلاکو اور چنگیز کے دور سے آگے بڑھنے کی ضرورت نہیں تھی (ص۔۳۶۔۳۹۔اقبال، دہلی ۱۹۵۵ء)

فراق گورکھپوری کی رائے گرامی بھی خاصی توجہ طلب ہے۔

".... فلسفۂ خودی کی تحریک سے متاثر ہو کر کیا اقبال غیر مسلم قوموں میں بھی فلسفۂ خودی کی تبلیغ کرنا چاہیں گے؟ ..... اقبال کی ملت زدگی یا جنون ملّت یا ملیّت اور اس کے ساتھ ساتھ انسان دوستی کا دعویٰ دو دل پن کا شکار ہو کر رہ گیا ہے .... اقبال کی فکری شخصیت باہم متصادم قوتوں کا شکار ہو کر رہ گئی ہے جسے انگریزی میں (SPLIT Personality) کہتے ہیں۔ وہ ایک طرف تو وحدت انسانی کے قائل تھے اور دل سے قائل تھے اور دوسری طرف ملّت زدہ تھے...... متحدہ قوم پرستی اور وطن پرستی کے جھٹکوں سے اقبال کی انسان دوستی کے پاؤں ڈگمگا گئے اور یہ ڈگمگاہٹ اتنی شدید تھی کہ اقبال وطنیت کو ایک شیطانی قوت سمجھنے لگے۔ اور مسلم ہیں ہم وطن ہیں سارا جہاں ہمارا کہہ کر اپنی بے چین روح تھپتھپانے لگے۔ یہ نہیں سوچا کہ کس طرح سے دنیا کے مسلمان سارے جہاں کو اپنا وطن بنا لیں گے۔ تمام ملکوں میں گھس پیٹھ کر کے انھیں فتح کر کے یا ان کی قائم شدہ حکومتوں سے بغاوت کر کے یا کسی اور طریقے سے .... آج کے پیچ در پیچ مسائل کا حل اگر اقبال سے پوچھا جاتا تو وہ ان مسائل کا حل پیش نہیں کر سکتے تھے۔ ان کی روحانی حس یا روحانی محسوسات اور تجربے ان مسلم اور غیر مسلم سنتوں اور فقیروں یا روحانیت کے علمبرداروں کے برابر ہرگز نہیں جو اپنی جادو بیانی سے دلوں کو تسخیر کر لیتے ہیں۔ ان کی روحانیت ایک فکری ورزش ہے جو معجزہ نہیں بنتی۔ ان کے کلام میں شفا نہیں ہے۔ دوڑ دھوپ اور حرکت کے نعرے ہیں.... انسانی وحدت یا انسان کی سلامتی یا

انسانوں میں باہمی تعاون کبھی اس امر پر منحصر ہو سکے گا کہ دنیا بھر کے انسان ایک خدا، ایک اوتار، ایک رسول، ایک الہامی کتاب، ایک مذہب، ایک رسم و رواج کو مانیں یا ایک کعبہ یا کاشی کو مانیں ......

(علامہ اقبال سے متعلق خوش فہمیاں' از رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری'
آج کل شمارہ نومبر ۷۷ء)

★

محولہ فوق اقتباسات کا لُبِ لباب یہی ہے کہ اقبال نے ہلالی عسکریت و جارحیت کو روا رکھنا چاہا۔ وہ اپنے دل کا مطلب اپنی شاعری میں چھپا سکے نہ اپنی نثر میں۔ ڈائری بعنوان STRAY REFLECTIONS جوان کے لڑکے نے تالیف کی ایسے اندراجات سے بھری ہوئی ہے جو صلح کل کے منافی اسپرٹ کے حامل ہیں۔ چند اندراجات اردو ترجمہ میں درج ذیل ہیں:

" تمام قومیں ہم پر تعصب کا الزام لگاتی ہیں۔ میں اس الزام کو قبول کرتا ہوں بلکہ آگے بڑھتے ہوئے کہتا ہوں کہ ہمارا تعصب درست ہے ..... تعصب' جب مذہب ہے اور حب الوطنی دراصل ملک کے لیے تعصب۔ (ص ۲۳ - ۲۵) ملحوظ رہے اقبال نے آخری دو جملوں کو خط کشیدہ کیا ہے

" اسلام بت پرستی کے خلاف بطور احتجاج معرض وجود میں آیا۔ حب الوطنی لطیف مادّی بت پرستی و خدا سازی کے علاوہ اور کیا ہے۔ (ص ۲۶)

★

" اورنگ زیب کی سیاسی ذہانت کا دائرہ بہت وسیع تھا .... گذشتہ مسلم حکمرانوں کی تاریخ نے اورنگ زیب کو یہ سکھایا تھا کہ ہندوستان میں اسلام کی قوت کا انحصار جیسا

کہ اس کے جدِ امجد اکبر کا خیال تھا، عوام کی خیر سگالی پر اتنا نہ تھا جتنا حکمراں قوم کی طاقت پر تھا، مگر ایسی گہری سیاسی بصیرت کا حامل ہوتے ہوئے بھی وہ اپنے آباواجداد کی غلط کاریوں کا ازالہ نہ کر سکا .... بایں ہمہ اس کو ہندوستان میں مسلمان قومیت کی داغ بیل ڈالنے والا تصور کرنا چاہیے (۴۲ ۴۴ - ۴۶)

★

" طاقت صداقت سے زیادہ یزدانی ہے۔ خدا طاقت ہے لہٰذا تم بھی اپنے عرشی ابا کی طرح ہو۔ (ص ۹۰)

★

" جہاں طاقت نے باطل کو چھوا اور باطل صداقت میں تبدیل ہُوا" (ص ۹۲)

★

" مسیحیت کے نزدیک خدا صداقت ہے، جبکہ اسلام اس کو بحیثیت طاقت تصور کرتا ہے ...... میری رائے میں ..... خدا تاریخ میں محبت سے زیادہ بحیثیت طاقت مکشوف ہوتا ہے۔ . . . تاریخی تجربہ کی روشنی میں خدا کو زیادہ تر بحیثیت طاقت ہی سمجھا جاتا ہے"۔

(ص ۱۰)

★

" تحمل و بردباری نیز مطابقت (یعنی اعتماد کے بغیر عقیدہ سے مطابقت) سب سے زیادہ سمجھ میں نہ آنے والی بات ہے۔ اگر تمہاری یہی وضع ہے تو خاموش رہو اور کبھی اپنے موقف کی دفاع مت کرو"۔ (ص ۱۳۰)

★

" فلسفہ منطق حق کو کہتے ہیں اور تاریخ منطقِ قوت کو کہتے ہیں۔ موخر الذکر منطق کے اصول زیادہ صحیح معلوم ہوتے ہیں" (ص ۳۵)

ڈائری سے لیے گئے درج بالا مندرجات کے ساتھ جاوید اقبال کے خیالات جو انھوں نے ڈائری کے پیش لفظ کے تحت ظاہر کیے ہیں، ملاحظہ ہوں۔

"اگر اقبال اپنے تجریدی و بے پیکر سیاسی نظریہ اور نصب العین کی تکمیل ہونے تک یعنی قیام پاکستان تک زندہ رہتے تو یہ یقینی ہے کہ انھوں نے اپنے نظریہ و نصب العین کو ترقی دے کر ایک منزل پر پہنچا دیا ہوتا جس سے پاکستان قومیت کی داغ بیل پڑتی۔ لیکن جب ہندوستانی مسلمان برطانیہ اور ہندوؤں سے آزادی حاصل کرنے کے لیے جدوجہد میں مصروف تھے اقبال رحلت فرما گئے۔ وہ زمانہ ایسا تھا کہ برصغیر ہندوستان میں علاقائی قومیت یا وطن پرستی کے چکر میں پڑ کے مسلمانانِ ہند اکثریت میں مدغم ہو کر ایک مخصوص اکائی کی حیثیت سے بالکل نیست و نابود ہو سکتے تھے لہٰذا اقبال نے علاقائی قومیت یا وطن پرستی کی تردید کے لیے مذہبی و فلسفیانہ جواز پیش کرنے کے لیے سرگرم کوشش کی حالانکہ انھوں نے مشرقِ وسطیٰ کے ممالک میں قومیت اور وطن پرستی کے فروغ کو درست قرار دیا۔ اقبال کے الفاظ میں، ...... مسلمانوں کے لیے ان ملکوں میں جہاں وہ اقلیت میں ہوں قومیت ایک مسئلہ بن جاتی ہے ..... مسلم اکثریتی ملکوں میں اسلام قومیت سے مطابقت پیدا کر سکتا ہے کیوں کہ وہاں اسلام اور قومیت عملاً ایک ہی ہو جاتے ہیں۔ اقلیتی ملکوں میں ایک تہذیبی اکائی کی حیثیت سے خود ارادیت کی تلاش درست ہے۔" (Stray

Reflections, Lahore, 1961)

★

یعنی بقول جاوید اقبال نیز محمد اقبال، بالفاظ دیگر مسلمانوں کے لیے وطن پرستی وہیں جائز ہے جہاں وہ اکثریت میں ہوں۔ صرف "مسلم اکثریتی ملکوں میں اسلام قومیت سے مطابقت پیدا کر سکتا ہے"۔ اقبال کے پیغام پر تعارف لکھتے ہوئے، عبدالمجید سالک نے منجملہ دیگر امور لکھا ہے کہ "..... اقبال کی تعلیمات کی متوازی تلقینات مشرق میں

تلاش کریں یا مغرب میں لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ اسی پیغام کا حامل تھا، جو آج سے چودہ صدی پہلے محمد رسول اللہ نے انسان کو دیا تھا۔ اسی میں تعمیر خودی ہے، اسی میں تہذیب انسانی ہے، اسی میں قوت و تسخیر ہے اور اسی میں ارتقائے اخلاق و روحانیت ہے اور اقبال اس کی صبح نو کا مفسر و مبلغ ہے" اس رائے سے متعلق کریم اللہ پالوی نے اپنے مضمون "تصوراتِ اقبال کا سرسری جائزہ" (نگار لکھنؤ، جنوری، فروری ۶۲ء) میں بڑے پتے کی بات کہی ہے، لکھا ہے کہ "لیکن یہ مقام واعظ و مبلغ کا تو ہو سکتا ہے شاعر کا نہیں اور جب ایک غیر مسلم اسے یہ کہہ کر جھنجوڑتا ہے کہ دنیا میں انسان ایک ہی ہے اور اس کی ترقی کی سعی میں مذہب و ملت کا اختلاف درست نہیں تو اقبال کے پاس اس کا کوئی جواب نہیں ہوتا، چنانچہ اسی زمانے میں ایک شاعر نے اقبال سے ان الفاظ میں خطاب کیا تھا۔

تجھے فلسطین و قرطبہ سے بڑی محبت ہے جانتا ہوں
مگر ہے گنگا کی سرزمیں سے سلوک تیرا مخاصمانہ
اسی نے پالا، اسی نے پوسا، اسی نے بخشی تجھے جوانی
تو دل کی آنکھوں سے دیکھ ان کو یہ کارنامے ہیں مخلصانہ
اگر یہ جنت ہے جنتی تو، اگر یہ دوزخ ہے دوزخی تو
یہ قول ہے قولِ عاشقانہ یہ راز ہے رازِ محرمانہ

کریم اللہ پالوی نے اپنے مذکورہ مضمون میں مولانا محمد علی جوہر کی تنقید اس تقریر پر جو اقبال نے مسٹر اوڈگلوی کی حمایت میں پنجاب کونسل میں کی، نقل کی ہے، جو فی الواقع جاذبِ توجہ ہے۔ مولانا موصوف نے فرمایا کہ "ڈاکٹر سر محمد اقبال صاحب چاہتے ہیں کہ ہندوستان جو بظاہر اب لالہ لاجپت رائے کا ہے پھر مسٹر اوڈگلوی کا ہو جائے یہ نسخہ ایک طبیبِ حاذق کا ہے جس کا جی چاہے اسے استعمال کرے لیکن مجھ جیسے عطائی کو تو

اس سے شفا کی امید نہیں ... "

اقبال یورپ سے واپس آنے پر ہندوستان کی متحدہ قومیت کے مخالف ہو گئے تھے اور وہ متحدہ قومیت کو مسلمان دشمن سمجھنے لگے ۔

ان تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے
جو پیرہن اس کا ہے وہ مذہب کا کفن ہے

مولانا ابوالکلام آزاد نے اس پر اچھا تبصرہ کیا تھا کہ " ہماری ایک ہزار سال کی مشترک زندگی نے ایک متحدہ قومیت کا سانچا ڈھال دیا ہے ۔ ایسے سانچے بنائے نہیں جا سکتے ۔ وہ قدرت کے مخفی ہاتھوں سے صدیوں میں خود بخود بنا کرتے ہیں ۔ یہ سانچہ ڈھل چکا اور قسمت کی مہر اس پر لگ چکی ہم اسے پسند کریں یا نہ کریں مگر اب ہم ایک ہندوستانی قوم اور ناقابلِ تقسیم بن چکے ہیں ....."

ہم میں اگر ایسے ہندو دماغ ہیں جو چاہتے ہیں کہ ایک ہزار برس پہلے کی ہندو زندگی واپس لائیں تو ...... انہیں معلوم ہونا چاہیے کہ وہ ایک خواب دیکھ رہے ہیں اور وہ کبھی پورا ہونے والا نہیں ۔ اسی طرح اگر ایسے مسلمان دماغ موجود ہیں کہ اس گذری ہوئی تہذیب و معاشرت کو پھر تازہ کریں جو ایک ہزار سال پہلے ایران اور وسط ایشیا سے لائے تھے تو میں ان سے کہوں گا کہ اس خواب سے جس قدر جلد بیدار ہو جائیں بہتر ہے کیونکہ یہ ایک غیر قدرتی تخیل ہے اور حقیقت کی زمین میں ایسے خیالات اُگ نہیں سکتے ۔"

" اقبال کے سیاسی رجحانات " (نگار ، جنوری ۔ فروری ۶۲ ء) میں نیاز فتح پوری یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہوئے کہ "..... قیام پاکستان کے محرک اول وہی تھے ۔ اس سے انکار ممکن نہیں کہ اقبال بڑے راسخ العقیدہ مسلمان تھے لیکن ان کی اس مذہبی پختگی کا تعلق شعائر اسلامی Passive یا اخلاقی تعلیم سے اتنا زیادہ نہ تھا جتنا تاریخ اسلام اور اسلامی فتوحات سے ۔ ان کے یہاں ہم کو عہد سعادت کی اخلاقی زندگی کا درس بہت کم

ملتا ہے اور مسلمانوں کے ملوکانہ تسلط و اقتدار کا زیادہ - یہاں تک کہ کبھی کبھی وہ اس جذبے سے اس قدر مغلوب ہو گئے کہ خود شمشیر کی ثناگستری پر اُتر آئے ...... یہی وہ چیز تھی جس نے ان کے یہاں شاہین کی تخلیق کی جو ' سپہر کو نہیں لاتا نگاہ میں ......

"مسجد قرطبہ'..... اقبال کا غیر فانی شاہکار ہے اور اس میں جوش و ولولہ پایا جاتا ہے اس کا سبب یہی ہے کہ مسجد قرطبہ کو دیکھ کر مسلمانوں کی ہسپانوی حکومت و اقتدار کی تصویر آگئی اور فاتح ' مردِ مسلماں ' کی یاد میں بے اختیار ان کے قلم سے یہ بھی نکل گیا کہ :

اس کی زمین بے حدود اس کا افق بے ثغور
س کے سمندر کی موج دجلہ و دینوب ونیل
ساقیِ ارباب ذوق ' فارسِ میدانِ شوق
بادہ ہے اس کا رحیق تیغ ہے اس کی اصیل

اس میں شک نہیں اقبال بڑا مجاہد شاعر تھا ' اور بڑا درد مند دل انہوں نے پایا تھا ' لیکن اس درد مندی کا تعلق اسلام سے زیادہ مسلم قوم سے تھا ' وہ یہ تو ضرور چاہتے تھے کہ مسلمان ایک بار پھر دنیا پر چھا جائیں ' لیکن اسلام پھر کیونکر زندہ ہو ' اس پر انھوں نے کم غور کیا ....." (نگار لکھنؤ جنوری . فروری ۶۲ء)

اگر نیاز فتح پوری ' جو ملحوظ رہے پاکستان جانے کے لیے پَر تول رہے تھے اور نگار لکھنؤ سے اور کراچی دونوں جگہوں سے شائع ہونے لگا تھا ' اقبال کو قیامِ پاکستان کا محرکِ اوّل سمجھتے تھے تو خالد لطیف گابا (حلقہ بگوش اسلام ہونے سے پہلے کنہیالال گابا) کی رائے میں بھی "مملکتِ پاکستان کو اقبال کا حقیقتاً مقبرہ سمجھنا چاہیے۔ وہ ایک مایوس اور دل برداشتہ شخص تھے کیونکہ ان کی خانگی زندگی خوش گوار نہ تھی اپنے بڑے لڑکے سے ان کے خاصے سنجیدہ اختلافات تھے .... اقبال نے اپنی عمر سے بہت کم عمر کی لڑکی سے شادی کر لی تھی جس سے دوسرے مسائل پیدا ہو گئے ....

ان کی موت ایک اکیلے اور مایوس آدمی کی موت تھی .... بہ حیثیت وکیل کی نسبت اقبال کو بہ حیثیت شاعر ہی سمجھا جانا چاہیے ..... (K.L. Gauba

(Friends And Foes New,Delhi 1974 - 165-164 ص

کنہیالال گابا، جملہ معترضہ معاف، یکم مارچ ۱۹۳۳ء کو اقبال کی موجودگی میں حلقہ بگوش اسلام ہوئے اور ان کا اسلامی نام' خالد لطیف ' اقبال ہی نے تجویز کیا تھا (ص ۱۰۵ Friends And Foes) گابا کے اقبال سے خاصے اچھے مراسم تھے لہٰذا اقبال سے متعلق ان کی رائے کو بھی اقبال کا تجزیہ کرتے وقت پیش نظر رکھنا چاہیے بالخصوص یہ بات کہ مملکتِ پاکستان کو اقبال کا حقیقی مقبرہ متصور کیا جانا چاہیے اور یہ بات کہ اقبال دل برداشتہ اور ایک مایوس اکیلے شخص تھے وغیرہ کیونکہ موخرالذکر حصے میں نفسیاتی پہلو بھی ہے جس کو ہنوز اقبالیات کے تجزیہ میں شامل نہیں کیا گیا ہے۔

بات سے بات نکلتی ہے۔ نفسیاتی جائزہ کا ذکر آتے وقت چند ایسے واقعات کی طرف توجہ منتقل ہونے لگتی ہے جو اقبال سے متعلق کوئی اچھی رائے قائم کرنے میں مانع آنے لگتے ہیں۔ قتل، چاہے وجہ کچھ بھی ہو، ہمارے معاشرہ میں قابل تعزیر جرم ہے۔ روزگار فقر حصّہ دوم میں ایک واقعہ درج ہے کہ ستمبر ۱۹۳۲ء میں ایک شخص جس کا نام نتھورام تھا اور جس پر اہانتِ رسولؐ کا مقدمہ چل رہا تھا، اس کو کسی عبدالقیوم نے چاقو سے ہلاک کر دیا۔ عبدالقیوم کو پھانسی کی سزا سنائی گئی۔ لوگوں نے اقبال سے کہا کہ وائسرائے سے جان بخشی کرا دیں۔ اقبال نے جواب میں کہا کہ " میں ایسے مسلمان کے لیے وائسرائے کی خوشامد کروں، جو زندہ رہا تو غازی ہے اور مر گیا تو شہید ہے۔" اگر نتھورام نے واقعی رسول اللہؐ کی شان میں بدکلامی کی تو کوئی عقل سلیم رکھنے والا ہندو ایسے

شخص کے فعل کو قابلِ صد مذمّت بھی سمجھے گا اور اُس کو بھرپور سزا ضرور ملنی چاہیے۔ بایں ہمہ، اہانت ثابت ہونے کے پیشتر اس کا قتل کیا جانا بھی کچھ عجیب سا لگتا ہے۔ اس پر مستزاد اقبال کا ریمارک، جو غالباً کچھ جذباتی تھا، اُس کی اہمیت صرف نفسیاتی تھی اور بس۔ اس کے ساتھ ہی، یہ سوال کہ کیا اقبال کی وائسرائے تک ایسی رسائی تھی کہ وہ کورٹ کے فیصلہ کو بدلوا دیتے، نفی ہی میں جواب کی جانب جھکتا معلوم ہوتا ہے۔ غالباً کسی ہندوستانی کو کبھی اتنی حد تک کسی وائسرائے نے منہ نہیں لگایا تھا۔ قیاس اسی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اقبال نے غالباً جواب نہ دیا ہو۔ اس واقعہ سے ایک اور واقعہ یاد آنے لگتا ہے۔ ایک کتب فروش و ناشر مہاشے راج پال کو ۶ اپریل ۱۹۲۹ء میں علم دین نامی ایک شخص نے اس لیے قتل کر دیا کہ انھوں نے کوئی مذہبی جذبات کو ٹھیس پہنچانے والی کتاب شائع کی تھی۔ اس واقعہ کو قادیان سے نکلنے والے ایک ایک ہفتہ وار میں جو قادیانیوں کا ترجمان تھا اس سرخی کے تحت شائع کیا کہ ہر ہندو راجپال ہے ہر مسلمان کو علم دین ہونا چاہیے۔ کہا جاتا ہے کہ توجّہ مبذول کرائے جانے پر اقبال نے کہا۔ پہلی مرتبہ قادیانیوں نے کوئی ٹھیک بات کہی ہے۔ ملحوظ رہے، اقبال سنی تھے مگر ان کے خاندان کا ایک حصّہ قادیانی تحریک سے متاثر ہو کر قادیانی عقاید پر ایمان لے آیا تھا۔ دروغ برگردنِ راوی۔

آریہ سماج کے معروف لیڈر سوامی شردھانند سرسوتی کو ۲۳ دسمبر ۱۹۲۶ء کو عبدالرشید نے دہلی آریہ سماج مندر میں قتل کر دیا۔ قاتل کے وکیل آصف علی کو متعدد بار بغیر طلب اقبال نے یہ مشورہ دیا کہ ملزم کو پاگل ثابت کرنے کے لیے دلائل پر زور دینا چاہیے۔ بایں ہمہ ملزم کو سزائے موت سنائی گئی۔ ایک زمانہ

پہلے کی بات ہے۔ بریلی سے شائع ہونے والے ہفتہ وار "شعاع" میں تفصیلات شائع ہوئی تھیں۔ مذکورہ شمارہ پیش نظر نہیں ہے مگر حافظے میں پورے نقوش ہنوز صاف ہیں۔

مجھ جیسا اشتراکی جدلیاتی فلسفے کا حامی مذہب اور مذہبی جنون کو پسندیدہ نگاہ سے نہیں دیکھ سکتا۔ مذہب کے اس منفیانہ پہلو کو غالباً سب ہی بُرا کہیں گے۔ یوسف سلیم چشتی کی اگر یہ بات صحیح ہے کہ "اقبال نے مجھ سے ایک مرتبہ یہ کہا تھا کہ انسان اور مسلم ہم معنی الفاظ ہیں جو مسلمان نہیں وہ انسان نہیں" (شرح پیام مشرق صفحہ ۲۶۵)؛ تو اقبال سے متعلق درج بالا نوعیت کی باتوں پر بھی یقین سا ہونے لگتا ہے۔

"... اگر اقبال کی نفسیات کا بہ دقت نظر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے عوام کا نمایندہ ہونے کے باوجود، وہ شاہ پرست اور شاہانہ جاہ و جلال کا پرستار ہے، وہ سلاطین کو خدا کا سایہ جانتا اور انھیں اعلیٰ حضرت کے جلیل القدر خطاب سے مخاطب کرتا ہے۔ اورنگ زیب کو وہ مجدد اور اسلامی ترکش کا آخری تیر شمار کرتے ہوئے اس کی برادر کشی اور پدر آزاری کو یک قلم بھول جاتا ہے اسی عقیدت مندی کا نتیجہ تھا کہ اس نے پیام مشرق جیسی زندۂ جاوید کتاب کو امیر امان اللہ خاں کے نام معنون کر کے اس کی شان میں (ایسے) اشعار کہے ہیں جن کا وہ کسی طرح بھی مستحق نہیں تھا..... نادر شاہ، سابق شاہ افغانستان نے ایک بار..... کابل آنے کی دعوت دی تھی۔ اس موقع پر بادشاہ نے اقبال کو علیحدگی میں ملاقات کا موقع دیا۔ اس کی کیفیت (سے متعلق)... نظم کے پڑھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگر اقبال بھی پچھلے زمانہ میں پیدا ہوتا تو یقیناً اس کے یہاں بھی غیر مستحق بادشاہوں کی مدح سرائی کے سوا کچھ نہ ہوتا۔ ان اشعار میں جو منظر

بیان کیا گیا ہے سب سے زیادہ تکلیف دہ وہ سین ہے جب مشرق کا یہ مفکرِ اعظم نادر شاہ کے ہاتھوں کو بوسہ دیتا ہے۔ اقبال کی اس ذہنی کیفیت کو ان کی اقتصادی بدحالی نے زیادہ ابھارا وہ فکر معاش کے ہاتھوں ہمیشہ پریشان رہے۔ آخر عمر میں رسول کریم کے روضۂ مبارکہ کی زیارت کا شوق جنون کی حد تک پہونچ گیا تھا۔ لیکن زادِ راہ کی کمی کی وجہ سے یہ تمنا پوری نہ ہو سکی، اسی زمانے میں ڈاکٹر راس مسعود والیِ بھوپال کی سرکار میں ملازم تھے۔ اقبال سے ان کے تعلقات نہایت دوستانہ تھے۔ چنانچہ ان کی سفارش سے دربار بھوپال نے اقبال کو پانچسو روپے ماہوار وظیفہ دینا منظور کر لیا۔ اقبال اس 'بندہ نوازی' سے اتنے مسرور ہوئے کہ اس فرمان کو جو انگریزی میں تھا فریم کرا کر رکھ دیا تاکہ آنے جانے والے اس کا مطالعہ کر سکیں، انھوں نے ضربِ کلیم کو نواب حمید اللہ خاں کے نام معنون کیا۔ انھیں اعلیٰ حضرت کے بھاری بھر کم الفاظ سے مخاطب کیا اور ان کی مدح میں ..... غلو سے کام لیا ..... اب اشتراکیت کو لیجیے اس کا بنیادی اصول یہ ہے کہ مختلف طبقوں کے اشتراک عمل سے معاشرے کو ایسے سانچے میں ڈھالا جائے کہ دولت کی تقسیم مساوی ہو ...... آغاز اسلام میں بلاشبہ اسلامی معاشرہ اس طرح کے سانچے میں ڈھل چلا تھا اور یہ حالات کم و بیش خلافتِ راشدہ کے اختتام تک قائم رہے .... دولت کی تقسیم ایسی تھی کہ اہلِ ثروت کو زکوٰۃ اور صدقہ قبول کرنے والا کوئی نہ ملتا تھا۔ اقبال اسی تمدن کی طرف دعوتِ فکر دیتا ہے۔ بلاشبہ اسلامی معاشرے کے اس دور کی حیثیت معیاری ہے لیکن اس کا اتنا جلد مٹ جانا ہی اس امر کا ثبوت ہے کہ انسانی سوسائٹی میں اس نظام کا کوئی مقام نہیں تھا۔ جب ہم اس عہد کا ذکر کرتے ہیں تو قومی افتخار کی گردن تن جاتی ہے لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ ہر قوم کا معاشرہ جغرافیائی اور اقتصادی حالات کی

پیداوار ہوتا ہے، اس وقت ملک کی آبادی چند لاکھ نفوس سے زیادہ نہ تھی، ضروریاتِ زندگی مختصر تھے لیکن جب اسی سوسائٹی کو اقوامِ عالم سے واسطہ پڑا تو طور طریقے بدل گئے جھونپڑیوں کی جگہ محلات نے، کمبل کی جگہ ریشم نے اور پانی کی جگہ شراب نے لے لی اور وہی سماں نظر آنے لگا جو دولت و ثروت کا منطقی نتیجہ ہے۔ ہٹلر نے بھی اپنے زمانۂ اقتدار میں ایک ایسے ہی مثالی معاشرے کے قیام کی کوشش کی تھی جس کا نام قومی اشتراکیت تھا، غریبوں کے لیے حکومت ضروریاتِ زندگی کی اپیل کرتی اور امرا، بڑی فیاضی سے اس کارِ ثواب میں حصّہ لیتے لیکن اس وقتی کامیابی کی وجہ اس نظام کی مقبولیت نہیں تھی بلکہ خود ہٹلر کی ہردل عزیزی، نازی پارٹی کا اقتدار، اور سب سے زیادہ روس کی ہمسائیگی تھی۔ اقبال اس نظام کو دنیا پر مسلّط کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ پیامِ مشرق میں امیر امان اللہ خان سے مخاطب ہو کر کہتا ہے۔

اے ترا فطرت ضمیرِ پاک داد
از غمِ دیں سینۂ صد چاک داد
تازہ کن آئینِ صدیق و عمر
چوں صبا بر لالۂ صحرا گذر

(اقبال اور نظریۂ جمہوریت از غلام ربانی عزیز، نگار جنوری، فروری ۱۹۶۲ء)

اور سیّد احتشام حسین کی درج ذیل رائے بھی کم وزنی نہیں۔

"..... اقبال کے طوفان بدوش خیالات ہماری رگوں میں خون کی گردش تیز کردیتے ہیں، لیکن عمل کی راہ نہیں بتاتے، ان کا فقرِ غیور ہونے کے باوجود امان اللہ، نادر شاہ اور ظاہر شاہ کے سامنے جھک جاتا ہے اور ان میں یہ روحانی صفات ڈھونڈھ نکالتا ہے جس کے وہ حامل نہیں ...... اقبال کا انسان تعمیر و تخلیق کا پیکر ہونے، محنت کش اور کم آزار ہونے کے باوجود خونریز بھی ہے اور اس تصوّر

یں سرمایہ دارانہ انسان کی تصویر نظر آتی ہے..... اگر انھوں نے سماجی زندگی کی کشمکش کو طبقاتی لوٹ کھسوٹ اور سامراج اور سرمایہ داری کے استحصال کی روشنی میں دیکھا ہوتا، اگر عوام کی زندگی کے معمولی مطالبات پر نگاہ ڈالی ہوتی تو وہ ہمیں واضح طور پر بتا سکتے کہ روحانی ارتقا سے پہلے زندہ رہنے کے لیے اپنے ہی سماجی نظام میں شدید کشمکش کی ضرورت ہے اور اس وقت ان پر اشاروں کے اثباتی عملی پہلو نمایاں ہو کر یہ بھی بتاتے کہ انسان اپنی عظمت کے اظہار کے لیے کون سی راہیں اختیار کر سکتا ہے اور ایک غیر متوازی، غیر منصفانہ سماجی زندگی کے بندھنوں کو کس طرح توڑ سکتا ہے"

(اقبال کی شاعری عملی نقطۂ نظر سے از احتشام حسین)

اب منقیدی منتخبات پر پہنچنے سے پہلے ولفریڈ کینٹویل سمتھ (Wilfred Cantwell) کی معروف تصنیف Islam in Modern History (New York 1963) سے رجوع فرمائیں۔

"..... ۱۹ ویں صدی کے اوائل سے ٹھنڈے پڑے مسلم معاشرہ میں ۲۰ ویں صدی سے ابال آنے لگا تھا، اور یہ کوئی کم اہم کامیابی نہیں ہے۔ تبدیلی کے آثار ہر جگہ دیکھے جا سکتے تھے اور اقبال نے اس صورتِ حال کو بہ تمام ترغیب و اشتعال اور وجدانی جارحیت کے ساتھ اپنی شاعری کے سانچے میں ڈھالا..... اس نے 'عشق' کو اچھالا اور عقل پر دھاوا بول دیا.... مسلم تشدد اور ۱۹۴۷ء کے قتل عام کی روشنی میں اقبال کی بے روک ٹوک اسلامی جذبہ سے بھرپور نظموں کو پڑھ کر پریشان کن پراگندگی سے مملو تجربات کا احساس کروٹیں لینے لگتا ہے...." (ص ۹۵)

سہیل عظیم آبادی، فراق گورکھپوری، صفدر، مجتبیٰ میںوی، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتح پوری، کریم اللہ بابوی، خالد لطیف گابا، احتشام حسین، یوسف سلیم چشتی، غلام ربانی عزیز، ابوالکلام آزاد، مولانا محمد علی جوہر وغیرہ کی نگارشات سے محولہ اقتباسات اور

اقبالؔ کی ڈائری کے درج فوق اندراجات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اقبالؔ کی "غلط آہنگی" سے سروش کھلنے لگتا ہے۔ اقبالؔ نے کہا ہے ؎

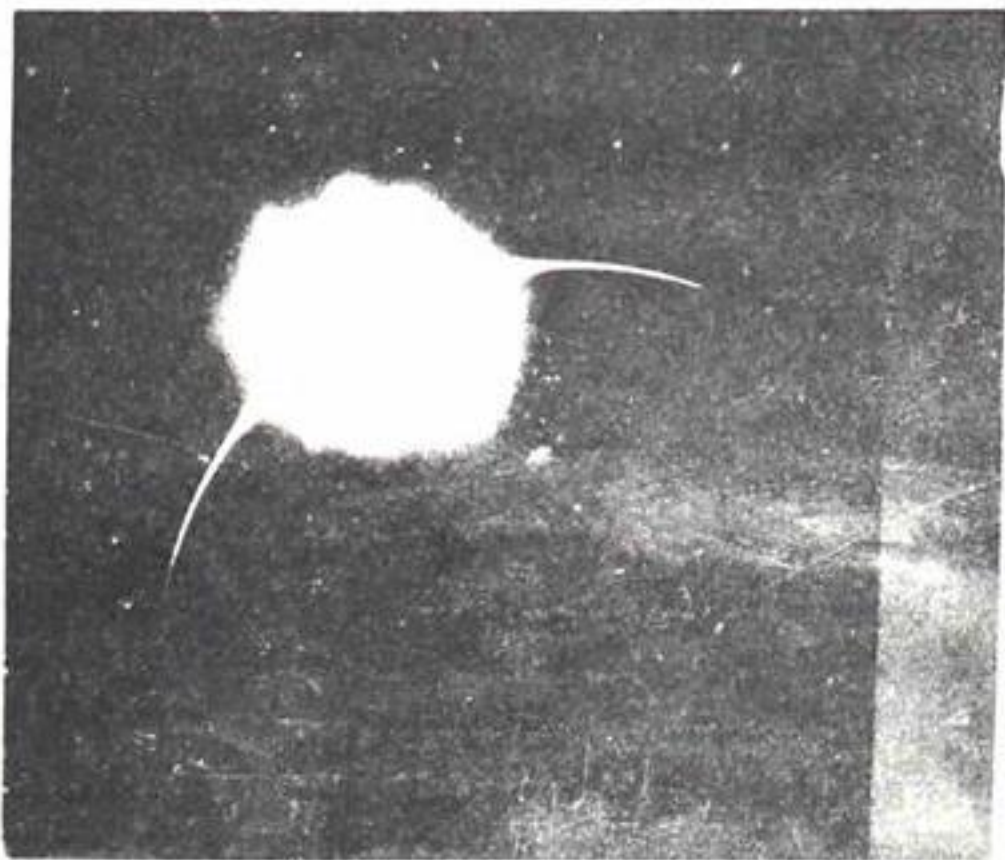
صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

کیا اقتباسات سے مکشوف ہونے والی" غلط آہنگی" کو فرشتہ، جبرئیل، غیبی سفیر وغیرہ معنوں میں" سروش" کہنا مناسب ہوگا ؟ یہ معمولی سوال نہیں ہے۔ ہندوستان کے سیکولر نظام میں اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا بالخصوص اس وقت جب کچھ نام نہاد نقاد پیغامِ اقبالؔ کی بات کرنے لگتے ہیں اور دوسروں سے بھی یہ امید کرتے ہیں کہ وہ اقبال کو ہادی و مرشد سمجھیں۔

فکرِ اقبال کا سیاسی پس منظر، ۱۹۳۱ء سے اقبالؔ کی سرگرم مسلم لیگ وابستگی، متعصبانہ ذہنی رجحانات کی دفاع پر کمربستہ اقبال وغیرہ ایسے حقائق ہیں جن سے صحت مند تنقید کبھی روگردانی نہیں کر سکتی۔ ایک معمولی، غریب کلاہ فروش درزی کے یہاں جس کو سنگر مشین ایک ڈپٹی صاحب نے خرید کر دی تھی اقبالؔ جیسا ذہین لڑکا پیدا ہوا، چوں کہ خاندانی ماحول علم اور اونچی سوسائٹی میں پیدا ہونے والے فضائل سے بیگانہ تھا ـــــ "دامن یزداں" تک ہاتھ بڑھانے کی توفیق و استعداد ہونے کے باوجود اقبالؔ کے ذہنی و قلبی پس منظر میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ تعصبات سے بالاتر ہونا معمولی اکتساب نہیں ہوتا لیکن انسان بننے کے لیے ہر قسم کے تعصبات کا استیصال کرنا لازم ہے۔ مزید برآں اقبالؔ کو خاندان کی طرف سے آسودگی نصیب نہ تھی جس کا لازمی نتیجہ جھنجلاہٹ ہی ہو سکتا تھا۔ بڑے لڑکے سے سنجیدہ اختلاف اور کم عمر تیسری بیوی کی طرف سے خدشات وغیرہ واقعی سنگین الجھیڑے تھے۔ وکیل کی حیثیت سے اقبالؔ کامیاب وکیل نہ تھا۔ لہٰذا فکرِ معاش بھی عمر بھر دامن گیر رہی۔ فکرِ اقبالؔ کا مرکز و محور اسلام ہونے

سے کہیں زیادہ اسلامی فاتحانہ تاریخ تھی۔ فکر اقبال دو قومی نظریہ کا حامل ہے، لہذا سیکولر سازنیہ کو کوئی سُر یا تال فراہم نہیں کر سکتا۔ شق الشخصیت (Split Personality) زدہ ذہن و دماغ کی جانب توجہ بالخصوص اس وقت جانے لگتی ہے جب کوئی پیغام و ہدایت کی بات کرنے لگتا ہے۔ پیغام پر زور دینے کی بجائے شعرِ اقبال پر توجہ مرکوز رکھنا چاہیے۔ شعر اقبال خاص عظیم خصوصیات کا حامل ہے اور اسی کو ابھارنے کی ضرورت ہے، اور بس

میں چھوڑ دوں گا آج سے چھپ چھپ کے دیکھنا
اک بات تم بھی چھوڑ دو پردا کہیں جسے

پیغام کا ذکر چلا، اور بات نشانِ استفہامیہ ثبت ذہنیات و نفسیات تک پہنچی۔ اقبال بحیثیت شاعر عظیم شاعر تھا۔

عتیق اللہ

ادبی منظر نامہ

موجودہ ادیب حقیقت پسندوں کے اس نظریے کا قائل نہیں ہے کہ حقیقت کی میکانکی اور ریاضیاتی تعریف کی جاتی تھی۔ جس کا حقیقت کی داخلی، حرکی اور نامیاتی قوتوں سے کوئی سروکار نہ تھا۔ آج ——— ادیب محسوس کرتا ہے کہ حقیقت محض خارجی ابعاد کی حامل نہیں ہوتی، حقیقت، حقیقت نہیں محض حقیقت کا فریب یا حقیقت کا امکان ہے۔ حقیقت محض ہمارے تجربے کا بھی نام نہیں خارج تو حقیقت کے پُراسرار گہرے اور گھنے اندرون تک رسائی کا محض ایک وسیلہ ہے۔ حقیقت مجرد ہے نہ جامد نہ مجہول بلکہ وہ ایک ایسی سیال قدر ہے جو ہر ہر لحظہ بدلتی رہتی ہے۔ ادیب، حقیقت کی ان بدلتی ہوئی ہیئتوں، اندرونی تضادات اور اس کی پُراسرار اور امکانی جہتوں پر نگاہ رکھتا ہے۔ وہ بنیادی حقیقتوں اور بنیادی سچائیوں کی تلاش کرتا ہے۔ اس کا یہ عمل اس بھری پُری کائنات میں اپنی شناخت اور اپنی شخصیت کی تلاش سے عبارت ہے۔

ہربرٹ ریڈ نے فن کو حقیقت کی دریافت سے اسی لیے موسوم کیا ہے کہ اس کی نظر میں فن کے تعلق سے نقالی کا نظریہ نہ صرف یہ کہ غلط تاویل پر مبنی ہے بلکہ اس نظریے نے کئی ایک عملا جہتوں کو غلط راہ بھی دکھلائی ہے۔

لیکن حقیقت کی اس فلسفیانہ اور

تمہیدی گفتگو کا قطعی یہ مطلب بھی نہیں کہ آپ جو کچھ دیکھ رہے ہیں، آپ جو کچھ سُن رہے ہیں- آپ جن خوشیوں اور غموں سے گزر رہے ہیں یا انسانوں کی جس لق و دق بھیڑ میں آپ اپنے شب و روز بسر کر رہے ہیں وہ لایعنی، بے مصرف، اور آپ کی اپنی ذات سے وابستہ ہے۔ کتاب کی گفتگو، اظہار بھی ہے اور اسرار بھی ——— وہ اسرار نہیں بلکہ اخفا بھی ہے۔ تجربہ ——— آپ کی اپنی حواسی دریافت ہے۔ اور میرے نزدیک کائنات اپنی تمام تر تہہ داریوں اور دائروی پیچیدگیوں کے باوصف کہیں نہ کہیں، کسی نہ کسی لمحے اور مرحلے میں آپ سے اپنے ہونے اور آپ کے اپنے ہونے کا اقرار کرا ہی لیتی ہے۔ اس صورت میں ادیب اگر بعض لمحوں میں اس اقرار سے نفی کرے تو کوئی بڑا خطرہ بھی نہیں لیکن اگر انکار کی رو متواتر قائم رہے تو اس میں اُن قیمتی لمحوں کا زیاں ہے جن کے ذریعے آپ اپنے کئی نئے گوشوں اور کئی نئی حواسی سچائیوں کو تخلیقی سطح پر بروئے کار لا سکتے تھے۔ ہر بڑا شاعر نفی کو ایک حد تک کام میں لاتا ہے۔ مگر اس کی بے پناہ قدرت نفی کو اس طور پر انگیز کرتی ہے کہ تخلیقی تجربے میں اسے اجزا کی ترکیبی اور انجذابی ہئیت سے قطعی الگ نہیں کیا جا سکتا۔ میر، غالب، اقبال، راشد، حافظ، خیام، دانتے، ملٹن اور تمام تر کلاسیکی یونانی شعرا کے یہاں نفی کے اسی ارتفاع کا تجربہ ظہور میں آیا ہے۔

موجودہ دور میں تمام علوم ایک دوسرے سے جہاں مختلف اور بڑی حد تک منفرد ہوتے جا رہے ہیں وہاں ان میں کہیں نوعی اور کہیں فروعی مغائرتوں کے مابین بُعد کا احساس کم سے کم ہوتا جا رہا ہے۔ آج محض ایک علم اور اس کے محدود امکانات کی روشنی میں آپ اپنی منزل کا سُراغ لگانے میں قطعی ناکام ثابت ہوں گے اسی طرح کسی ایک ازم یا ایک نظریے سے مکمل وابستگی آپ کو بہت سے غلط نتائج تک لے جا سکتی ہے۔ وہ لوگ جو کہ ترقی پسندیت یا حلقہ اربابِ ذوق یا جدیدیت کو رد کرتے ہیں اپنی بے پناہ قوتوں کو صرف کر رہے ہیں ——— انھیں اِن رجحانات کی جزوی صداقتوں کو تسلیم کرنا چاہیے۔ مارکسزم کی سائنسی فکر، فرائڈزم اور وجودیت کی نفسیاتی توسیعات اور باہمی اشتراک کی نئی مساعی، نیز دیگر کئی ادبی و نیم ادبی، فلسفیانہ و نیم فلسفیانہ، عینی اور مادّی نظریوں میں سے ہمیں انتخاب کو ترجیح دینا ہوگی۔

یونگ، ایرخ فروم، کیرن ہارنی، ایچ، ایس، سلیوان، رینک اور اسٹیکل کے بعد نہ تو فرائڈزم کی وہ صورت رہی جو کہ محض و صرف جنس اور فرد کی شخصی انفرادیت اور اس کے کامپلیکس کو مختص تھی اور نہ مارکسزم کی وہ شکل رہی جسے ابتدا انتہا پسندوں نے کچھ کا کچھ کر دیا تھا۔ ارنسٹ فشر، جیورج لوکاچ، اور سارتر کے بعد مارکسی تصورِ نظام میں کئی نئی توسیعی ابعاد

کا امکان پیدا ہوا ہے۔ سارتر کے وجودی رویّوں پر نہ صرف یہ کہ فروم اور ہورنی کے واضح اثرات دیکھے جاسکتے ہیں بلکہ وہ بعض مقامات پر تو فروئڈ اور ایڈمنڈ ہسرل کے بے حد نزدیک ہو جاتا ہے۔ اور ایرخ فروم بنیادی طور پر نفسیاتی دانشور ہونے کے باوصف اجتماعی عمل و تعامل اور سماجی اخذ و اکتساب کی اہمیت تسلیم کرتا ہے بلکہ اس کے نزدیک مارکس پہلا عمرانی نفسیات داں ہے۔ اب جب کہ انسانیت پسند فکر کے احیاء کا دور دورہ ہے۔ اس مارکسی نفسیات کی تفہیم و تبلیغ کے امکانات پہلے سے زیادہ روشن ہیں جس کی اساس انسانیت پسندی پر قائم ہے۔ نفسیات ——— جسے فرد کی فطری سائنس کہا گیا ہے۔ مارکس کی تمام تحریروں میں اس کے نشانات موجود ہیں۔

مارکس سے پہلے بے گانگی کا جو مذہبی، عینی اور روحانی تصور تھا۔ مارکس نے مزدور کی پیداکردہ شئے سے لاتعلقی سے جوڑ کر سائنسی اور مادی فکر میں بدل دیا۔ وجودیوں میں سے ایک گروہ نے اسے روحانی معنی میں اور دوسرے نے خالص داخلی اور احتساسی معنی میں استعمال کیا۔ جدید مارکسیت کے دانشوروں میں لوکاچ کے علاوہ ارنسٹ فشر کا نام کافی اہمیت کا مالک ہے فشر کے نزدیک "نیا فن (نئے فن کی تخلیقی اقدار سے مراد ہے) تخلیق سے ماخوذ ہے نہ کہ کسی ضابطے یا لائحۂ عمل سے۔ ارسطو نے بذاتِ خود ——— ہومر، ہیسیڈ، اسیکلس، اور سوفوکا کو ترجیح دی ہے۔ انھیں (فنکاروں) سے اس نے اپنے جمالیاتی نتائج اخذ کیے ہیں۔" ان معنی میں ارنسٹ فشر مارکس کا نظری یا محض مارکسی بوطیقا کا پابند نہ ہو کر تجربی زمرے میں آجاتا ہے۔ اس کے مطابق مارکسی فکر ——— آخری نظام تصور نہیں کہ جسے قطعی اور غیر مبدل سمجھا جائے۔ (اور مادے کی حرکیت اور جدلی منطق کی روشنی میں اضافیت کے قانون کی تکذیب زیادہ دیر تک ہماری بھرم کو قائم نہیں رکھ سکتی) اسی نظامِ فکر میں ارتقاء، توسیع اور اضافے کے امکانات بھی مضمر ہیں۔ خود اینگلز کے اس معروف نظریے سے ہم لوگ واقف ہیں کہ "ہر اہم اور نئی دریافت کے ساتھ مادیت کے نظریے میں تبدیلی رونما ہوگی، فشر ——— اسی خیال کے تحت جدید سائنسی دریافتوں کے پیشِ نظر مارکسی نظریے کو وسعت دینے کا حامی ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو لسانیاتی اور نئے اسطوری تجزیوں کے پس پشت اسٹرکچرلزم کا وہ نظریہ بھی کام کر رہا ہے جو مارکس کے مرتب فکری نظام سے ماخوذ ہے اور جس کا علم خود مارکس کو بھی نہ تھا۔

مارکیوز، رخ، وٹ گنسٹائن، نوزمین اوبراؤن، بک منسٹر فلر، کارل پوپر، اور دیگر کئی دانشوروں کے یہاں بھی مختلف علوم کا تجربی سطح پر انتخاب عمل میں آیا ہے —— ہمارے یہاں کے دانشوروں کو اس نئی اور بدلی ہوئی صورتِ حال کی روشنی میں اپنی فکر اور اپنے نتائج پر از سرِ نو غور کرنا چاہیے

یہیں اُن نقادوں کے کینفیوژنس کو بھی سمجھنا چاہیے جن کی نیت ادب کے تئیں درست ہے نہ ادیب کے تئیں - وہ لوگ جو اپنی تنقید کو محض علوم کا پشتارہ بناتے ہیں اور ایک مخصوص گروہ کی تحسین کے لیے علوم کی غلط تشریح یا تاویلات پیش کرتے ہیں ان کا مقصد قاری کو مرعوب کرنے کے علاوہ کچھ اور نہیں ہوتا اور وہ لوگ جو کہ سیاست کے بغیر تنقید کا ایک لقمہ نہیں توڑ سکتے ان کو قاری کی بصیرت سے کوئی غرض نہیں ہوتی - بلکہ وہ اپنے ذاتی مفادات کے حصول کے لیے قاری کو گمراہ کرتے ہیں اور اپنے ماننے والوں کی کثیر تعداد کا رعب ڈال کر سیاسی مقاصد حاصل کرنے میں لگے رہتے ہیں، ہمارے دور میں ایسے نقادوں نے نہ صرف یہ کہ نیم پختہ قاریوں کی ذہانتوں کو مغالطے میں ڈال رکھا ہے بلکہ بہت سے نو وارد ادیبوں کو بھی گمراہ کیا ہے -

اس قسم کی کلیہ سازی کا رویہ جہاں ایک طرف نقاد کی حکمراں ذہنیت کا مظہر ہے وہاں دوسری طرف اس حقارت کا بھی اظہار کرتا ہے جو ادیب کے تعلق سے نقاد کے ذہن میں محض اس خوش فہمی سے پیدا ہوتی ہے کہ وہ علم و شعور کے اعتبار سے اس سے کم تر ہے یا اس کو مرتبہ دلانے کی کنجی نقاد ہی کے ہاتھ میں ہے یہ رویہ اس خوف اور احساس کا بھی نتیجہ ہو سکتا ہے کہ ادیب سماج میں کہیں اس سے بہتر مقام نہ پالے اور وہ کہیں محض ثانوی چیز ہو کر نہ رہ جائے - ظاہر ہے اس احساس کے تحت جو تنقید لکھی جائے گی اس میں شرکت کا وہ عنصر نہ ہوگا جو تخلیق اور تنقید کے مابین ایک ناگزیر ربط قائم کرتا ہے —— بغیر ہم سطح مکالمے اور شرکت کے تنقید اپنے بلند کردار تک نہیں پہنچ سکتی - میں یہ نہیں کہتا کہ تنقید کا وجود بے معنی ہے یا وہ تخلیق کے حق میں خطرناک ہے بلکہ جدید ترقی یافتہ تہذیبی دور میں تنقید کی افادیت اور اہمیت سے ہم انکار نہیں کر سکتے - مگر ہمیں نقاد کے اس گمراہ کن رویے پر نگاہ رکھنے کی ضرورت ہے جو فنکار کی راہ میں قدم قدم پر احکامات نافذ کرتا ہو یا ذاتی اغراض کے حصول کے لیے فنکار کو ڈائریکشن دیتا ہو اور ویٹو کا حق خود محفوظ رکھ کر فنکار پر یہ فرض عائد کرتا ہو کہ اس ڈائریکشن کو جوں کا توں قبول کرنے میں ہی اس کی فلاح ہے - حالانکہ ہم میں سے کئی لوگ جانتے ہیں کہ اس عمل میں فنکار کی فلاح کے بجائے نقاد کی فلاح کا راز پوشیدہ ہے -

∞

مجروح سلطان پوری

(ھاجرہ مسرور، خالد علیگ، محمد علی صدیقی، محسن بھوپالی افتخار حسین، واحد بشیر، محمود شام، مسلم شمیم، مظہر جمیل)

مظہر جمیل ۔ مجروح صاحب آج موضوعِ گفتگو تو دراصل "ترقی پسند تغزل" ہی ہے کہ اس موضوع پر روشنی ڈالنے کے لئے آپ سے بہتر شخص کوئی دوسرا نظر نہیں آتا آپ نہ صرف ترقی پسند ادبی تحریک کے ہراول دستے میں شامل رہے ہیں بلکہ غزل کو ترقی پسند سمت اور آہنگ دینے میں بھی آپ نے بنیادی نوعیت کا کام کیا ہے لیکن اس موقع پر اگر غزل کے علاوہ دوسرے ادبی موضوعات اور مباحث پر بھی احباب گفتگو کرنا چاہیں تو کہیں آپ کو اعتراض تو نہ ہوگا۔

مجروح سلطان پوری ۔ نہیں بھئی نہیں، بسم اللہ ....

مظہر جمیل ۔ سب سے پہلے تو یہ فرمایئے کہ آپ نے ترقی پسند تحریک میں کب اور کس طرح شرکت فرمائی اور وہ کون سے محرکات تھے جو آپ کو اس تحریک کی طرف کھینچ لائے؟

مجروح ۔ دیکھئے صاحب یہ واقعہ بجائے خود بہت دلچسپ ہے اور دلچسپ اس طرح کہ جب میں اس تحریک سے وابستہ ہوا ہوں تو سمجھئے گویا محض چار پانچ سال کا شاعر رہا ہوں گا اور اُس وقت میرا مطالعہ بھی کوئی ایسا وسیع نہیں تھا۔ نہ تجزیاتی نظر تھی کہ سیاسی و معاشی معاملات کا تنقیدی اور تجزیاتی محاکمہ کر کے کوئی راستہ اختیار کر سکتا۔ بس ایک عام سا لاابالی نوجوان تھا لیکن ذہنی اور جذباتی کیفیت کسی قدر بلند ضرور تھی۔ وہ زمانہ ہندوستان میں انتہائی کشمکش اور رست و خیز کا زمانہ تھا۔ ہر طرف ایک ہلچل تھی۔ پہلی جنگ عظیم اور بنگال کے قحط کے آثار معاشرتی ابتری اور بدحالی کی صورت میں موجود تھے۔ اونچے اور مراعات یافتہ طبقے کی لوٹ کھسوٹ بھی عروج پر تھی اور لوگوں میں ان کے خلاف احتجاج بلند کرنے کا جذبہ بھی پیدا ہو چکا تھا۔ سیاسی تحریکوں نے بھی فضا کو بہت گرم کر رکھا تھا۔ مجموعی طور پر حالات ایسے تھے کہ کوئی سچا حساس شخص گرد و پیش سے بے بہرہ رہ ہی نہیں سکتا تھا۔ اسی زمانے میں ترقی پسند تحریک کا غلغلہ بلند ہوا جو بنیادی طور پر ادب اور شاعری کو ایک

سماجی ذمہ داری خیال کرتی تھی اور یہ کہتی تھی کہ لکھنے والوں کو مظلوم طبقات کا ساتھ دینا چاہیئے۔
جو لوگ اس تحریک سے وابستہ تھے وہ روشن خیال اور باغیانہ رویّہ (ATTITUDE) رکھتے تھے، ہر چیز کو جو ظلم اور جبر کی علامت یا شائبہ رکھتی ہو چیلنج کرنے کا رویہ تھا۔ ہر اس عیش و راحت کو قربان کر دینے کا جذبہ تھا جو لوگوں کی حق تلفی کے ذریعے حاصل ہوتا ہو۔ یہ صورتِ حال ہمارے لئے انتہائی رومانی کشش رکھتی تھی اور آس پاس کی فضا میں جو لرزش THRILL تھی اس سے مطابقت بھی رکھتی تھی۔ لہٰذا ہمیں ترقی پسندوں کی بات انتہائی پُرکشش اور متاثر کن محسوس ہونے لگی اور ہمیں ان کی باتیں ایسی لگنے لگیں جیسی کہ خود ہمارے دل میں ہوں۔ بس یہیں سے ہم نے ترقی پسند مصنفین کے جلسوں میں شریک ہونا شروع کر دیا اور ہمیشہ اپنے آپ کو اس کا ہی حصہ جانا۔

مظہر جمیل۔ مجروح صاحب یہ تو عمومی بات ہوئی۔ کچھ اس ابتدائی واقعات کے بارے میں بھی فرمایئے جن سے آپ کو سابقہ پڑا ہو اور جو آپ کے ذاتی مشاہدے اور تجربے میں آئے ہوں؟

مجروح۔ جی ہاں میں وہی عرض کرنے جا رہا تھا۔ دراصل جب ۱۹۳۹ء میں، میں بمبئی پہنچا ہوں تو اس وقت میرا ابتدائی دور تھا اور ہمارے پیش روؤں میں سے اکثر صاحبِ دیوان شاعر ہو چکے تھے۔ فیض کی "نقش فریادی" چھپ چکی تھی۔ مجاز کا آہنگ آ چکا تھا۔ علی سردار جعفری کی "پرواز" جذبی کی "فروزاں" اور مخدوم کا "سُرخ سویرا" بھی شائع ہو چکے تھے۔ ایسے میں جب میں ترقی پسندوں کے حلقہ میں آیا ہوں تو کسی نے نوٹس بھی نہیں لیا۔ میں یوں بھی غزل گو شاعر تھا اور اس وقت زور تھا نظم نگاری پر۔ اور غالباً یہی وجہ تھی کہ ہمیں کسی نے گرم جوشی سے خوش آمدید نہیں کہا لیکن یہ ضرور ہے کہ رَد بھی نہیں کیا گیا۔ اب ترقی پسند مشاعروں میں جہاں نظم نگار شعراء کی کھیپ ہوتی تو وہیں ہم بھی ایک غزل گو شاعر کی حیثیت سے شریک رہتے تھے۔ لیکن ظاہر ہے ترقی پسند نظم نگار اور ترقی پسند غزل گو شاعر کے جذبات، احساسات اور موضوعات مختلف تھوڑے ہی ہوتے ہیں۔ فرق تو صرف پیرایہ اظہار میں تھا ورنہ خیالات تو وہی تھے۔ لہٰذا ہماری غزل میں بھی ترقی پسند موضوعات آنے لگے۔ اس وقت ہمارے سامنے چیلنج بہت بڑا تھا۔ سامنے کوئی ایسی مثال، کوئی ایسی تصویر موجود نہیں تھی جسے سامنے رکھ کر ترقی پسند خیالات کو غزل میں سمویا جا سکتا۔ اُس وقت غزل کے لئے ایسا قبولِ عام بھی موجود نہیں تھا جیسا کہ نظم کے لئے تھا۔ ہر چند کوئی جماعتی مخالفت تو

موجود نہیں تھی لیکن فضا اگر مخالفانہ نہیں تو بہت زیادہ دوستانہ یا موافقانہ بھی نہیں کہی جاسکتی۔ اکثر نظم گو شعرا کی طرف سے غزل کی طرف بہت زیادہ پسندیدگی کا اظہار بھی نہیں ہوتا تھا۔ مثلاً ایک مرتبہ سردار جعفری نے ایک مصرعہ پڑھا کہ ع "دگرگوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی"۔ اور پوچھا کہو کیسا ہے مصرعہ۔ میں نے کہا بہت زناٹے کا مصرعہ ہے۔ کہنے لگے اب دوسرا مصرعہ دیکھو "دل ہر ذرہ میں غوغائے رُستت و خیز ہے ساقی"۔ میں نے کہا بات تو اچھی کہی ہے لیکن دوسرا مصرعہ صوتی اعتبار سے پہلے مصرعہ سے کم تر درجہ کا ہے۔ کہنے لگے "بالکل ٹھیک کہتے ہو اور یہ ہے تمہاری غزل کی لعنت"۔ میں نے کہا "بھئی اس میں غزل بے چاری کا کیا دوش۔ اور اس پر لعنت کا کیا محل ہے بھلا!" کہنے لگے "بھئی دیکھو پہلے مصرعے میں بات مکمل ہو گئی تھی۔ لیکن چونکہ شعر غزل کا تھا اس لئے دوسرا مصرعہ لازمی تھا اور اس طرح شاعر کو بھرتی پوری کرنے کے لئے مصرعہ گھڑنا پڑا!"۔ میں نے کہا "کیا یہ ممکن نہیں کہ دوسرے مصرعہ کی تلاش اور جستجو میں خود اقبال ناکام رہے ہوں"۔ بولے "بھئی اتنے بڑے شاعر کے بارے میں یہ بات تم کہو تو کہو میں تو ایسا نہیں کہتا"۔ سوء اتفاق دیکھئے کہ مجھے فوراً غالب کا ایک مطلع سوجھ گیا۔ میں نے کہا "اچھا یہ بات ہے تو سنو ع "مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے"۔ یہاں بھی تو بات پوری ہو گئی ہے لیکن شعر در اصل معتبر ہوتا ہے دوسرے مصرعے سے یعنی ع "جوشِ قدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے"۔ تو یہ کہنا کہ غزل کی مجبوری نے شاعر کو کمزور مصرعہ کہلوا دیا، غالباً مناسب بات نہیں ہوگی۔ غرض ایسی ہی چھوٹی چھوٹی باتیں تھیں جو مجھ پر منفی طور پر اثر انداز ہو سکتی تھیں لیکن میں نے ہمت ہارنے کی بجائے غزل گوئی کو ایک مشن کے طور پر اختیار کر لیا۔

خالد علیگ۔ مجروح صاحب، آپ نے غزل کے سلسلے میں اُس وقت جو فضا تھی اس پر تو تفصیل سے روشنی ڈالی ہے لیکن شروع میں جو سوال کیا گیا تھا اس کا مقصد یہ جاننا تھا کہ آپ ترقی پسندوں کے دھارے میں کسی خاص واقعہ کے تحت آ گئے تھے یا عمومی حالات سے متاثر ہو کر اس تحریک سے وابستہ ہوئے؟

مجروح۔ دیکھئے میں نے اس سلسلے میں بھی یہ عرض کیا ہے کہ میں عمومی حالات اور ترقی پسند تحریک کے اس کردار سے متاثر ہوا تھا جو ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کو ظلم کے خلاف نبرد آزما ہونے

اور زندگی کی اعلیٰ قدروں کے تحفظ کی دعوت دیتی تھی اور مساواتِ انسانی اور عظمتِ آدم کی نقیب تھی۔
اس تحریک سے تعلق کے نتیجہ میں ہم میں ایک تنقیدی بصیرت پیدا ہوئی اور واقعات کی تہہ میں جھانکنے اور حالات کو تجزیہ کی کسوٹی پر پرکھنے کا گُر آیا۔ اس سے سماجی شعور و ادراک میں بھی اضافہ ہوا اور زندگی کی مختلف جہات منکشف ہوئیں۔ ہندوستانی معاشرے کے تضادات اور انسانی سرشت کی بوقلمونیاں سمجھ میں آنے لگیں۔ ظاہر ہے اس صورتِ حال کے اثرات شاعری پر بھی پڑے۔

محسن بھوپالی۔ تو گویا تحریک سے وابستگی محض دلچسپی کی وجہ سے ہوئی؟

مجروح۔ جی ایسا ہی سمجھ لیجئے۔

محمد علی صدیقی۔ مجروح صاحب ابھی گفتگو میں یہ بات آئی تھی کہ اس وقت جب آپ نے ترقی پسند غزل لکھنی شروع کی ہے تو آپ کے بعض ہم عصروں کے رویّہ میں کچھ زیادہ گرم جوشی آپ کے تعلق سے پائی نہیں جاتی تھی تو اس صورتِ حال کو کہیں آپ یہ تو نہیں سمجھتے کہ آپ کو رد کیا جا رہا ہو؟

مجروح۔ نہیں رد کرنے کا تو سوال پیدا نہیں ہوتا تھا کہ وہ لوگ جو کچھ نظم میں کہتے تھے وہی ہم اپنی غزل میں لاتے تھے۔ بلکہ ہمیں نسبتاً زیادہ کٹھن حالات کا سامنا تھا۔ لیکن ہاں شروع شروع اس بات کا احساس مجھے ضرور ہوا کہ میں ENCOURAGE نہیں کیا جا رہا ہوں۔ مثال کے طور پر اس زمانے میں نئے ادب کے معمار کے نام سے کتابوں کا ایک سلسلہ شروع ہوا تھا۔ طے یہ ہوا تھا کہ ترقی پسند لکھنے والے ایک دوسرے کے کام کا جائزہ لیں لیکن اس فہرست میں میرا کہیں نام نہ تھا۔ حالانکہ اس زمانے میں جتنے اہم نام تھے بلکہ کسی حد تک غیر اہم ناموں کو بھی اس سلسلے میں شامل کیا گیا۔ اور یہ سب کچھ غالباً ان لوگوں کی ایما پر ہوتا رہا تھا جو اس زمانے میں ہمارے بڑے کہے جاتے تھے۔

محسن بھوپالی۔ یعنی سجاد ظہیر۔

مجروح۔ نہیں بھئی بلکہ ڈاکٹر علیم صاحب اور احتشام صاحب۔ ان لوگوں کا رویّہ شروع شروع میں غزل کی طرف نہ صرف غیر ہمدردانہ بلکہ معاندانہ رہا تھا۔ لیکن بعد میں احتشام صاحب کے رویّے میں مثبت تبدیلی آئی اور سنہ ۱۹۵۰ء میں جب میں جیل سے باہر آیا اور اپنی بعض تازہ غزلیں لے کر ان کے پاس حاضر ہوا تو انہوں نے نہ صرف مجھے توجہ سے سُنا بلکہ دل کھول کر سراہا بھی اور سنہ ۱۹۵۱ء میں انہوں نے غزل کے حق میں پہلا اہم مضمون لکھا۔ تو یہ دراصل دو مختلف رویّے تھے۔ جو ترقی پسند زعماء

اور ناقدین کے ہاں غزل اور غزل گو شعرائے کے بارے میں ملتے تھے۔

محسن بھوپالی۔ گویا غزل کی اہمیت تسلیم کر لی گئی تھی؟

مجروح۔ جی بالکل، دراصل ترقی پسندوں کا رویّہ اس غزل کے خلاف ردِّ عمل کے طور پر اُبھرا تھا جو زندگی سے اپنا رشتہ کھو چکی تھی اور جس میں جدید رویّوں کو سمیٹنے کی صلاحیت ختم ہو چکی تھی۔ اس صورتِ حال میں تن تنہا میں ترقی پسند غزل کے لئے سینہ سپر ہوا۔ میرے سامنے کوئی نمونہ، کوئی مثال اور کوئی ایسی روایت نہیں تھی جو رہنمائی کرتی سوائے ان چند بکھرے ہوئے اشعار کے جو کلاسیکل شاعری میں کہیں کہیں نظر آ جاتے ہیں اور جن میں سماجی حالات کا عکس مل جاتا ہے۔ وہ جو غالب کا شعر ہے نا۔

"قید میں تھی ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد | کچھ مگر رنجِ گرانباریٔ زنجیر بھی تھا"

"قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے | جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے"

یا مصحفی نے کہا تھا۔

"عجب ہے زمانہ جس میں یاں بزرگ و خورد جتنے | انہیں فرض ہو گیا ہے گلۂ حیات کرنا"

یا میر کا شعر ہے۔

"دل کے ویرانے کی اس درجہ خرابی کہ نہ پوچھ | جانا جاتا ہے کہ اس راہ سے لشکر گزرا"

"چور اچکے سکھ مرہٹے شاہ و گدا سب خواہاں ہیں | چین میں ہیں جو کچھ نہیں رکھتے فقر ہی اک دولت ہے اب"

"ہاتھ دامن پہ ترے مارتے جھنجلا کے نہ ہم | اپنے جامے میں اگر آج گریباں ہوتا"

"نہ رکھ میر ربط ان امیروں سے تو | ہوئے ہیں فقیر ان کی دولت سے ہم"

اسی طرح حافظ کی بعض غزلیں مثلاً۔

"ایں چہ شوریست کہ در دورِ قمر می بینم | ہمہ آفاق پُر از فتنہ و شر می بینم

اسپ تازی شدہ مجروح بہ زیر پالاں | طوقِ زریں ہمہ در گردن خر می بینم۔

یا شبلی کی وہ غزل جو انہوں نے ترکی کے مردِ بیمار کو مخاطب کر کے لکھی تھی جس کا وہ شعر مشہور ہوا تھا کہ "چراغ کشتہ محفل سے اُٹھے گا دھواں کب تک"۔ یا حسرت موہانی کی شاعری میں کہیں کہیں سیاسی موضوعات کے حامل اشعار یا مجاز کی وہ غزل کہ "کچھ تجھ کو خبر ہے ہم کیا کیا۔ اے شورشِ دنیا بھول گئے"۔ یا جذبی کی غزل کہ "جب کشتی ثابت و سالم تھی ساحل کی تمنا کس کو تھی۔ اب ایسی شکستہ

کشتی پہ ساحل کی تمنا کون کرے "۔ غرض اسی طرح کے منتشر اشعار تھے جو مروّجہ اسلوب سے ہٹ کر اپنے زمانے کے سیاسی حالات کی جھلکیاں پیش کرتے تھے۔ اب آپ اس کو کوئی مربوط روایت تو نہیں کہہ سکتے جو اس شخص کے لئے جو ترقی پسند خیالات اور اپنے دور کی ہیئت کو غزل میں سمونا چاہتا ہو رہنما بن پاتی۔

مظہر جمیل۔ مجروح صاحب ابھی آپ نے فرمایا تھا کہ تحریک کے ابتدائی دنوں میں ترقی پسند ناقدین کا رویہ غزل کی طرف ہمدردانہ نہیں رہا تھا تو کہیں اس کی وجہ وہ عمومی فضا تو نہیں تھی جو اس وقت غزل کے خلاف موجود تھی۔ دیکھئے نا، اس وقت عام طور پر یہ خیال کیا جارہا تھا کہ غزل غالب اور داغ کی صورت میں اپنے جملہ امکانات پورے کر چکی ہے۔ حالی کے مقدمہ شعر و شاعری میں بھی غزل کے خلاف ایک لمبی فرد جرم عائد کی جا چکی تھی اور آپ جانتے ہیں حالی کا مقدمہ جدید تنقید کی بوطیقا بن گیا تھا۔ نظم کو اقبال جیسا قد آور شاعر مل چکا تھا، دوسری طرف جوش تھے جو غزل کے باب میں کوئی نرم گوشہ نہیں رکھتے تھے۔ تو ان سب حالات سے مل کر ایک فضا بنتی تھی جس میں نئے شعرائ غزل سے زیادہ نظم میں جاذبیت محسوس کرتے تھے۔ پھر یوں بھی دیکھئے کہ ترقی پسندوں نے جو ذمہ داریاں اپنے سر لے رکھی تھیں اور جو موضوعات ان کے ہاں بار بار آرہے تھے ان کے لئے نظم کی فارم ہی کفیل ہوسکتی تھی اور غزل کی ایمائیت شاید ان کے کام نہ آتی اور اس لئے غزل کے انتخاب یا عدم انتخاب کے معاملے میں ذاتی پسند ناپسند کی بجائے معروضی صورتِ حال کا ہاتھ زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں آپ کیا فرماتے ہیں؟

مجروح۔ ہاں بے شک، بے شک ایسا بھی تھا۔ مقدمہ شعر و شاعری کے حوالے کے بغیر کوئی بات اس زمانے میں وزن رکھتی ہی کب تھی۔ ہر نقاد بات حالی ہی سے شروع کرتا تھا۔ نظم کی افادیت سے بھی انکار ممکن نہیں، لیکن اختلاف اس بات پر تھا کہ نظم کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دے دی گئی تھی اور غزل جیسی صنف کو جو اپنی بہت مضبوط روایت رکھتی ہے نظر انداز کیا جا رہا تھا۔ کوئی صنف بذاتہٖ اچھی اور بری، کامیاب و ناکام نہیں ہوتی بلکہ اس کا استعمال اسے کامیاب و ناکام بناتا ہے اور یہ بات ہم نے ثابت بھی کردی۔ میں آخر تک اس بات پر ڈٹا رہا اور نتیجہ یہ نکلا کہ ہمارے وہ دوست بھی جنہوں نے شروع میں غزل کو درخورِ اعتنا نہ سمجھا تھا غزل لکھنے لگے۔

محمد علی صدیقی ۔ مجروح صاحب اس پوری گفتگو سے جو تاثر ابھرتا ہے اس میں میں یہ پوچھنا چاہوں گا کہ کیا غزل کی مخالفت بطور صنفِ سخن جماعتی سطح پر ہو رہی تھی یا معاملہ شخصی پسند ناپسند کا تھا اور وہ بھی محض بعض لوگوں کے شخصی رویے کے طور پر ۔

مجروح ۔ ہاں اس سوال کا جواب میں ضرور دوں گا ۔ یہ بات میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ غزل کی مخالفت جماعتی سطح پر نہیں تھی بلکہ بعض نظم گو احباب کی طرف سے تھی جو خود تو بنیادی طور پر نظم کے شاعر تھے لیکن بعد میں انہیں بھی غزل کی طرف مراجعت کرنی پڑی تھی ۔ میں تنہا تھا جو اس وقت غزل کی وکالت میں ڈٹا ہوا تھا ۔ ایسے میں فیض نے غزل کی طرف توجہ کی ۔ فیض کے آنے سے میرے نکتۂ نظر کو خاص تقویت حاصل ہوئی ۔ فیض کا لہجہ شروع ہی سے نرم اور شیریں رہا ہے ۔ انہوں نے ترقی پسند شاعری میں ایک خاص رس، ایک خاص جاذبیت اور شیرینی پیدا کی ہے اور جب میری آواز کے ساتھ فیض کی مضبوط آواز بھی شامل ہو گئی تو غزل کی طرف لوگوں کے شدید ردِ عمل میں کسی حد تک کمی آنے لگی ۔ میں نے اس زمانے میں غزل کو وہ اشعار دیئے جنہیں تحریک کے نعروں (SLOGANS) کی حیثیت حاصل ہو گئی تھی اور جنہیں اکثر و بیشتر ناقدین نے بھی کما حقہٗ سراہا ۔ میں نے اس زمانے میں کہا تھا ۔ "ستون دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ ۔" "جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے ۔" یا "میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر، لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا ۔"

"جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا ۔"

"دیکھ زنداں سے پرے رنگِ چمن جوشِ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ"

"دستِ منعم میری محنت کا خریدار سہی
کوئی دن اور میں رسوا سرِ بازار سہی ۔"

"شبِ ظلم نرغۂ راہ زن سے پکارتا ہے کوئی مجھے
میں فرازِ دار سے دیکھ لوں کہیں کاروانِ سحر نہ ہو ۔"

غرض ایسے ہی بے شمار اشعار تھے جو میری غزلوں سے نکل کر ملک گیر شہرت اور قبولِ عام حاصل

کر چکے تھے اور پھر اس کے بعد یعنی ۱۹۵۲ء کے لگ بھگ آتے ہیں فیض صاحب غزل کے میدان میں۔ اس وقت تک فیض نظم گو شاعر کی حیثیت سے نہ صرف ESTABLISH ہو چکے تھے بلکہ نظم میں ایک معتبر آواز اور آہنگ کے مالک تھے۔ لیکن غزل کو فیض نے باقاعدہ طور پر ۱۹۵۲ء کے بعد ہی اختیار کیا تھا۔ فیض کے آنے سے ترقی پسند غزل کو بے انتہا فائدہ پہنچا اور مخالفانہ فضا کا تناؤ ٹوٹ کے رہ گیا۔ اور ترقی پسند شاعری کے لہجہ میں جو تلخی پیدا ہو گئی تھی اس میں بھی کمی آ گئی۔ فیض کلاسیکل شاعری کا رچا ہوا مذاق رکھتے تھے۔ انہیں غزل کی نزاکتوں کا احساس تھا اور وہ جانتے تھے کہ غزل ہماری جمالیات سے کس طرح قریب تر ہے۔ انہیں اظہار پہ جو قدرت حاصل تھی اس سے کام لے کر انہوں نے غزل میں نئے احساسات کو شیریں انداز میں جس طرح پیش کیا ہے وہ فیض ہی کا حصّہ ہے۔ بات کہنے کا سلیقہ اور خود موضوع کی اہمیت دونوں فیض کے ذریعے غزل میں مقتدر ہوئیں۔ اس وقت تک میری غزل کے مزاج کو اگر کوئی ایک نام دیا جا سکتا تھا تو وہ تھی " جھنکار اور للکار "۔ فیض سے ہم نے جو بات سیکھی وہ تھی احساس کی تلخی HARSHNESS کو شیریں اور گداز لہجے میں سمونا۔ لیکن اس موقع پر اگر آپ لوگ مجھے غلط نہ سمجھیں تو میں ایک شعر ثاقب لکھنوی کا ضرور پڑھوں گا اور وہ یہ کہ ؎

" دعائیں دیں میرے بعد آنے والے میری وحشت کو
بہت کانٹے نکل آئے میرے ہمراہ منزل سے "

مظہر جمیل ۔ لیکن مجروح صاحب فیض کا مجموعہ تو ۱۹۴۰ء کے لگ بھگ آ چکا تھا اور اس طرح فیض کا آپ کے بعد آنے والا معاملہ شاید تاریخی طور پر صحیح نہ ہو؟

مجروح ۔ نہیں یہاں بات ہو رہی ہے غزل کی۔ غزل کی حد تک فیض ۱۹۵۲ء کے آس پاس آتے ہیں۔ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں اس وقت تک فیض نظم کے ایک بہت مضبوط، بہت معتبر اور بہت دلکش شاعر کی حیثیت سے اپنی اہمیت تسلیم کروا چکے تھے۔ یہاں میں یہ بات بھی عرض کر دوں کہ فیض ہمارے لئے ہمیشہ ہی انتہائی قابلِ احترام رہے ہیں۔ وہ ہمارے سینئر ہم عصر تھے اور ہم نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ میرا اور ان کا معاملہ نہ تو کسی لاگ کا ہے اور نہ معاصرانہ چشمک کا۔ بلاشبہ وہ بہت بڑے شاعر ہیں جن سے صرفِ نظر ممکن ہی نہیں، معاملہ کسی COMPETITION اور مقابلے کا بھی نہیں ہے۔ بلکہ محض ایک تاریخی حقیقت کا اظہار مقصود ہے نہ کہ اپنی فوقیت جتانا۔ ہاں اوّلیت

کی طرف اشارہ کرنا تھا جو ایک تاریخی حقیقت ہے اور جس کا اظہار ریکارڈ درست رکھنے کے لئے بھی ضروری ہے۔

محمد علی صدیقی۔ مجروح صاحب جب بات غزل ہی پر مرکوز ہو گئی ہے تو ہمیں یہ ضرور بتایئے کہ ترقی پسند تغزل آخر ہے کیا اور اُسے آپ اس روایتی صنفِ غزل سے کس طرح ممیز کرتے ہیں جس کی بابت صفی لکھنوی نے کہا تھا کہ غزل ایک دھان پان صنفِ سخن ہے جس میں حُسن و عشق کے روایتی مضامین کے علاوہ نہ تو دوسرے خیالات و مضامین کی گنجائش نکلتی ہے اور نہ ہی اس کی روایتی زبان اور استعارہ سے ہٹ کر کوئی اختراع غزل کے دائرہ میں ممکن ہو سکتی ہے۔ لیکن آپ نے، فیض صاحب نے، اور آپ کے دوسرے ساتھیوں نے جو غزل لکھی ہے وہ تو اس روایتی سانچے سے باہر رہ کر ہی لکھی ہے نا۔ تو دریافت یہ کرنا ہے کہ آخر وہ کیا خصوصی امتیاز ہے جسے آپ ترقی پسند تغزل سے عبارت فرمائیں گے؟

مجروح۔ دیکھئے صاحب، اس سلسلے میں کچھ اشارے تو ابھی ہو چکے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ ترقی پسندانہ تغزل ترقی پسند شاعری بلکہ ادب کے دائرے سے باہر کی چیز تو نہیں ہے بلکہ جو ذمہ داریاں ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں نے دوسرے اصنافِ ادب کے سلسلے میں لے رکھی تھیں تقریباً وہی ذمہ داری اس شاعر کی بھی ہے جو ترقی پسند غزل لکھ رہا ہے۔ اس وقت ہمارے ذہنوں میں تو یہی بات تھی کہ وہ شعر جو ظلم کے خلاف احتجاج بلکہ کسی حد تک آویزش اور مظلوم کی طرف داری کے احساس کے جذبے اور شعور کے نتیجہ میں لکھا جائے ترقی پسند شعری روایت کا حصّہ ہوگا۔ یہ شعر نظم کا بھی ہو سکتا ہے اور غزل کا بھی۔ اگر نظم میں آیا ہے تو نظم کی صنفی لوازمات کے ساتھ آنا چاہیئے اور اگر غزل میں ہے تو غزل کی ایمائیت اور استعاراتی دَروبست کے ساتھ۔ ترقی پسند تغزل اس کے سوا تو کچھ نہیں کہ عصری احساس کا غزل کی روایت میں سمو کر اظہار کیا جائے۔ ہم سے پہلے بلاشبہ غزل ایک ہی دائرہ میں چکر لگا رہی تھی۔ ہم نے اسے اس دائرہ سے باہر نکالا ہے اور دیکھئے کوئی ایسا موضوع، کوئی ایسا جذبہ یا احساس نہیں ہے جو ترقی پسند غزل میں نہ آیا ہو اور وہ بھی پورے رکھ رکھاؤ کے ساتھ۔ غزل کا ہماری جمالیات سے جو گہرا رشتہ ہے اس کے بھرپور احساس کے بغیر ترقی پسند غزل کہی ہی نہیں جا سکتی۔ اسی طرح کلاسیکس کو مذاقِ سلیم کا حصّہ بنائے بغیر غزل کا اچھا شعر نہیں کہا جا سکتا۔ زندگی جہاں تلخ حقائق سے عبارت ہے وہیں اس میں حُسن کی تازگی اور دلکشی بھی ہے اور ترقی پسند تغزل ان دونوں پہلوؤں

کے امتزاج سے تشکیل پاتا ہے۔

محمد علی صدیقی ۔ آپ تحریک سے کم و بیش چالیس سال سے زیادہ عرصہ سے وابستہ ہیں تو کبھی آپ نے اس بات کا بھی جائزہ لیا کہ آپ نے تحریک کو کیا دیا ہے اور تحریک نے آپ کو کیا دیا ہے؟

مجروح ۔ تحریک نے مجھے جو دیا ہے وہ یہ ہے کہ میری اوقات سے زیادہ میری عزت آپ لوگوں نے کی ورنہ میں بھی ایک عام مشاعرہ باز یا روایتی غزل گو شاعر ہو کر رہ جاتا۔ میں کوئی بڑا شاعر نہیں ہوں لیکن تحریک کے واسطے سے مجھے بڑی عزت ملی یہ تو ایک عام سی بات ہے لیکن گہرائی میں جا کر دیکھیے تو شعور و ادراک کی دولت میں نے تحریک سے پائی ہے۔ اب رہا سوال یہ کہ تحریک کو میں نے کیا دیا تو اس سلسلے میں صرف یہ عرض کر سکتا ہوں کہ غزل کو ترقی پسند تحریک کا ایک مضبوط مورچہ بنانے والوں میں ایک میرا نام بھی ہے اور بس۔ اس سے زیادہ میں کچھ نہیں کہہ سکتا کیونکہ یہ میرا منصب نہیں بلکہ یہ کام ناقدین اور محققین کا ہے۔

محمد علی صدیقی ۔ مجروح صاحب شروع میں ترقی پسندوں کے لہجے میں ایک تلخی کا احساس تھا اور براہِ راست خطابت کا عنصر نمایاں محسوس ہوتا تھا۔ آپ کے ہاں تلخی کا احساس بھی کم رہا ہے اور خطابت بھی؟

مجروح ۔ شروع میں ترقی پسند شعراء کے لہجہ میں جو ایک تلخی سی محسوس ہوتی ہے تو وہ دراصل اس وقت کی ضرورت اور عام طرزِ احساس کا اظہار تھا۔ اس وقت ہندوستانی معاشرہ جن حالات سے گزر رہا تھا اس میں مخملی لہجہ تو بہرحال اختیار نہیں کیا جا سکتا تھا اور اگر ایسا کیا جاتا تو اُس میں اُس عہد کی جھلک نہ آتی۔ لہٰذا لہجہ میں تلخی کا آنا تو ایسا غلط نہیں تھا لیکن اس میں جو شدت پسندی اختیار کی گئی وہ بے شک غلط تھی۔ ایک بات کو براہِ راست خطیبانہ طرز میں بھی کہا جا سکتا ہے اور اُسی بات کو شعری روایت کے استعاراتی انداز میں بھی ادا کیا جا سکتا ہے۔ خود ہمارے ہاں دونوں طرح کے شعر مل جائیں گے۔ آپ کو ابتدائی دنوں میں جیسے

"اے وزدِ مالِ خام کدالوں کی سرزمیں
کرے گی دفن تجھ کو ترے فکر و فن کے ساتھ"

یا

"آنکل کے میداں میں دو رُخی کے خانے سے

کام چل نہیں سکتا اب کسی بہانے سے"

یا

"اب زمین گائے گی ہل کے ساز پہ نغمے

وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے"

تو اس میں کچھ چیزیں لوگوں کی طبع پہ ناگوار گزریں اور آج خود ہمیں بھی یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ غلط رویّہ تھا۔

مظہر۔ مجروح صاحب وہ شعر بھی تو آپ کا تھا کہ "مارلے ساتھی جانے نہ پائے"!

مجروح۔ نہیں بھئی نہیں وہ غزل کا شعر نہیں ہے۔ وہ دراصل ایک گیت کا شعر ہے جو ہم نے مزدوروں کے جلسے میں جو جنگ کے خلاف ہوا تھا پڑھنے کے لئے لکھا تھا۔ اس وقت دراصل زور تھا MILITANCY پر تو ہم نے MILITANCY کے ساتھ وہ گیت لکھا تھا۔ (قہقہہ)

محسن۔ لیکن جذبہ کی صداقت تھی صاحب اس میں، جبھی تو اسے ملک گیر شہرت راتوں رات حاصل ہو گئی تھی۔

مجروح۔ وہ تو ٹھیک ہے لیکن جب آپ امن کی بات کرتے ہیں تو آپ کو امن کی برکات، اس کے حُسن کا اور اس کی ضرورت کا اس طرح ذکر کرنا چاہیئے کہ آدمی جنگ کے خلاف سوچنے پر مجبور ہو جائے۔ موت کی ہیبت اپنی جگہ لیکن اس ہیبت کی طرف توجہ آپ زندگی کے حُسن کے واسطہ سے بھی تو دلا سکتے ہیں اور اس کا اثر بھی یقیناً زیادہ دیرپا اور بہتر ہوتا ہے۔

محمد علی۔ مجروح صاحب چند سال پہلے فیض صاحب نے برمنگھم ٹیلی ویژن پر ایک انٹرویو دیا تھا غزل کی موافقت میں۔ اس میں انہوں نے کہا تھا کہ غزل ہمارے تہذیبی مزاج کا حصّہ ہے تو آپ کا اس بارے میں کیا خیال ہے؟

مجروح۔ بے شک غزل ہمارے تہذیبی اور جمالیاتی شعور کا بہت اہم اور فعال حصّہ ہے۔ آپ دیکھئے اقبال کے جو شعر زبان زدِ عام ہیں وہ غزل ہی کے ہیں۔ خود فیض کا جو نظم کے بڑے شاعر تھے۔ بہترین حصّۂ شاعری غزل ہے۔ بلکہ نظم میں بھی ان کا رویّہ اور لہجہ غزل ہی کا رہا ہے۔ غالب نے کہیں

لکھا ہے کہ شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ فردوسی ہو جائے اور آپ جانتے ہیں فردوسی کے شاہنامے میں ساٹھ ہزار شعر ہیں۔ میں نے اکثر محفلوں میں لوگوں سے پوچھا کہ ہمیں کوئی ایک آدمی ایسا نہیں ملتا جو شاہ نامہ کے ساٹھ شعر ہی سُنا دے۔ ہاں غزل کے لوگ کسی ایک ہی شاعر کے سینکڑوں شعر بھی سُنا سکتے ہیں۔ ایک لطیفہ سُناؤں۔ جوش صاحب تو غزل کے کٹر مخالفین میں تھے اور انہوں نے کبھی اپنی اس مخالفت کو چھپایا بھی نہیں۔ ایک دن میں ان کی خدمت میں حاضر تھا۔ فرمایا ہاں بھئی کچھ اپنی "گجل وجل" سناؤ۔ عرض کیا "بہتر حضور" "گجل پیش کرتے ہیں۔" اتنے میں کوئی صاحب تشریف لے آئے جن کے لئے جوش دیر سے منتظر تھے۔ جوش صاحب نے انہیں دیکھتے ہی نعرہ لگایا "بڑی دیر کی مہرباں آتے آتے" میں نے فوراً ٹوک دیا کہ "نہیں جوش صاحب یہ نہیں ہوگا۔ یہ غزل کا مصرعہ ہے جو آپ پر حرام ہے۔ یہاں کوئی نظم ہونی چاہیئے۔" (قہقہہ) تو کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غزل ہمارے مزاج کا حصّہ ہے اور آج کے دور میں تو یہ ایک اتنی "پورٹیبل" PORTABLE صنفِ سخن ہے کہ کوئی مسئلہ اس کی قلمرو سے باہر نہیں۔

محمد علی صدیقی۔ سبحان اللہ مجروح صاحب، غزل کے لئے "پورٹیبل" کی اصطلاح کی تو داد ہی نہیں دی جا سکتی۔ بہت خوب اور غالباً یہ پہلی مرتبہ ہی سامنے آئی ہے؟

محسن بھوپالی۔ مجروح صاحب ادب کے ایک طالب علم کی حیثیت سے میں ایک بات عرض کرنے کی جسارت کروں گا کہ گزشتہ دس پندرہ سال میں آپ نے غزل کم کم ہی کہی ہے تو اس کی کوئی خاص وجہ یا فلمی گیت نگاری نے آپ کی تخلیقی صلاحیتیں زیادہ حاصل کر رکھی ہیں؟

مجروح۔ آپ کی شکایت بجا ہے۔ بات یہ ہے کہ میں مزاجاً کم گو آدمی ہوں۔ یوں کچھ معاشی مسائل بھی رہے جن کی وجہ سے توجہ فلمی گیت نگاری کی طرف زیادہ رہی اور کچھ مسئلہ نفسیاتی بھی تھا جس کی طرف اشارہ میں پہلے ہی کر چکا ہوں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ شروع شروع میں گیت لکھنے پر میں نے خاصی توجہ دی اور کوشش یہی تھی کہ گیتوں کو بھی ایک خاص معیار سے نیچے نہ آنے دیا جائے۔ لیکن اب گیت لکھنے کے لئے کسی خاص کاوش کی ضرورت نہیں پڑتی۔ یوں سمجھ لیجئے کہ میری کم گوئی میں اصلاً میری اپنی نفسیاتی الجھنیں درپیش رہی ہیں اور بس۔

محمد علی صدیقی۔ مجروح صاحب، آپ کے مجموعے غزل کے اب تک کم و بیش چھ ایڈیشن آ چکے ہیں۔

اور ہر ایڈیشن میں آپ نئی غزلیں بھی شامل کرتے جاتے ہیں تو آخر ہر دفعہ آپ اپنے مجموعہ کا نام "غزل" ہی کیوں رکھتے ہیں۔ آپ سے بہت جونیئر شاعروں کے کئی کئی مجموعے آچکے ہیں اگر آپ بھی مختلف نام سے مجموعے چھاپتے تو اب تک آپ کے بھی کئی مجموعے ہو ہی جاتے۔ کیا اس کی کوئی خاص وجہ ہے کہ ہر دفعہ آپ ایک ہی نام رکھتے ہیں اپنے مجموعۂ کلام کا۔

مجروح ۔ بجا ارشاد فرمایا۔ لیکن بھائی میں نے اپنے مجموعے کا نام اس لئے بدلنا پسند نہیں کیا کہ غزل تو میں وہی لکھ رہا ہوں، ہاں ارتقاء البتہ ہوتا رہتا ہے۔ ویسے میں ذرا کاہل بھی واقع ہوا ہوں خصوصاً اس قسم کے معاملے میں۔ کاروباری معاملات میرے بس کے ہیں ہی نہیں اور کوئی ایسا شخص مجھے اب تک تو ملا نہیں جو خلوص کے ساتھ اس سلسلے میں میرا ہاتھ بٹا سکے۔ اس سلسلے میں لطیفہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں ساہتیہ اکیڈمی کتابوں پر انعامات دیتی ہیں لیکن آج تک میری کتاب اس انتخاب سے محروم رہی۔ ایک دن ازرہِ تفنّن میں نے ایک صاحب سے شکایت کی۔ فرمایا کہ اکیڈمی تو نئی کتابوں پر انعامات دیتی ہے جب کہ آپ ہر سال اپنی وہی پرانی کتاب شائع کر دیتے ہیں۔ (قہقہہ)

محسن بھوپالی۔ مجروح صاحب سُنا تھا آپ پر شاہد نسیم صاحب کوئی خاص مجلّہ بھی شائع کر رہے ہیں۔ آپ کے ہم عصروں میں سے بہتوں پر تو انہوں نے خاص نمبر نکال بھی دیئے ہیں؟

مجروح ۔ اس سلسلے میں بھی ایک لطیفہ ہے۔ ہوا یوں کہ ہمارے ہاں ایک صاحب ہیں صابر دہلوی جو خاص نمبر نکالنے میں خصوصی ملکہ رکھتے ہیں۔ پہلا نمبر انہوں نے نکالا مہندر ناتھ پر۔ اتفاق سے کچھ دنوں بعد ہی مہندر ناتھ پر ہارٹ اٹیک پڑ گیا۔ دوسرا نمبر نکالا کرشن چندر پر تو ان کا بھی وہی حشر ہوا۔ اس کے بعد وہ میرا نمبر نکالنا چاہتے تھے تو میری بیوی نے کہا۔ جناب نمبر تو نکلے گا نہیں۔ اس کے بعد جاں نثار اختر پر نمبر نکلا تو وہ بھی اللہ کو پیارے ہو گئے۔ اس کے بعد جن لوگوں کے نمبر نکلنے تھے ان میں عصمت آپا بھی تھیں اور قرۃ العین حیدر بھی۔ جاں نثار اختر کی تجہیز و تکفین کے موقع پر قرۃ العین باقاعدہ یہ کہتی ہوئی اندر داخل ہوئیں کہ عصمت آپا آپ کو خدا کی قسم دیکھئے آپ نمبر بالکل نہیں نکالنے دیں گی۔ اس پر عصمت آپا نے کہا" اے بی، نوج۔ اب تو کسی کو کوسنا ہو تو یہ کہا جائے گا اللہ کرے تیرا نمبر نکلے"۔ (قہقہہ) تو بھائی نمبر تو ہماری بیوی کی ضد کی نذر ہو گیا کہ انہیں نمبر سے زیادہ سہاگ پیارا ہے۔

منظہر جمیل ۔ مجروح صاحب ایک مرتبہ پھر مسائل کی طرف توجہ چاہتا ہوں ۔ ابھی دورانِ گفتگو یہ بات آئی تھی کہ آپ نے ابتدائی دور میں واقعاتی و ہنگامی مواقع پر بھی شاعری کی ہے تو آپ فرمایئے اس قسم کی ہنگامی اور وقتی نوعیت کی شاعری کی کچھ اہمیت بھی ہے یا نہیں ؟

مجروح ۔ بالکل جناب اہمیت تو ضرور ہوتی، لیکن ہم اس قسم کی شاعری کو معیار قرار نہیں دے سکتے اور یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ لازماً غیر معیاری ہی ہو ۔ اس قسم کی شاعری ایک خاص موقع پر خاص مقصد کے تحت لکھی جاتی ہے اور اس کا بہت کم حصّہ اس مقصد کی تکمیل کے بعد بھی زندہ رہ پاتا ہے ۔ ایک حساس شاعر اپنے گرد و پیش سے غافل تو رہ ہی نہیں سکتا ۔ بعض واقعات اُسے فوری ردِّ عمل پر اُکساتے ہیں اور بعض اوقات ضرورتاً اسے کسی خاص موضوع پر لکھنا پڑتا ہے ۔ اگر فنکار فن پر دسترس رکھتا ہے اور قادر الکلام ہے تو وہ اس ہنگامی اور وقتی موضوع میں بھی تاثیر اور جاذبیت پیدا کر دیتا ہے اور اگر شاعر کم صلاحیت ہے تو معاملہ پروپیگنڈے کی ذیل میں جا پڑتا ہے ۔

مسلم شمیم ۔ تو مجروح صاحب یہ معاملہ تو محض TREATMENT کا ہوا نا ۔ اس سے وقتی اور لمحاتی شاعری کی افادیت پر تو حرف نہیں آتا اور نہ اسے پروپیگنڈے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے ؟

مجروح ۔ بے شک یہ TREATMENT کا مسئلہ ہے لیکن بعض اوقات ہمیں بالکل پوست کندہ اور صاف لہجہ بھی اختیار کرنا پڑتا ہے اور جہاں تک پروپیگنڈے کا تعلق ہے تو جناب ہر وہ بات جس میں زیادہ تیقّن یا اصرار آ جائے تو کیا اُسے آپ لازماً پروپیگنڈہ ہی کہیں گے ۔ دراصل یہ الزام ترقی پسندوں پر ان کے مخالفین کی جانب سے لگتا رہا ہے ۔

مسلم شمیم ۔ مجروح صاحب، کیا ادب میں ادیب کی جانب داری کی کوئی اہمیت ہے ؟

مجروح ۔ بے شک بلکہ ہم ترقی پسندوں کا تو خیال ہی یہ ہے کہ ایک سچے، مخلص اور باشعور ادیب پر یہ فرض عائد ہوتا ہے کہ وہ ظلم، جبر اور استحصال کی تمام ممکنہ صورتوں کے خلاف اور خوشحال انسانی معاشرہ کی تشکیل کے حق میں جس کی بنیادیں انصاف اور مساوات پر استوار ہوں کے لئے جانبدارانہ کردار ادا کرے ۔ آج جو لوگ جانب داری کے خلاف باتیں کرتے ہیں ۔ دراصل وہ خود ایک طرح سے جانب داری کی وکالت کر رہے ہوتے ہیں ۔

مسلم شمیم ۔ جب ایک ادیب جانب دار ہو جاتا ہے کسی موضوع کے انتخاب اور اظہار میں تو

پھر اس پر پروپیگنڈا کا الزام کیوں کر لگ سکتا ہے؟

مجروح۔ دیکھئے پروپیگنڈے کی بھی کئی سطحیں ہیں اور جانب داری کی بھی۔ ایک سچے اور مخلص فنکار کا بے شک یہ حق ہے کہ وہ اپنے موضوع کے انتخاب میں آزاد ہو اور اس کو کسی خاص زاویۂ نگاہ سے دیکھ کر کسی خاص طرز سے ادا بھی کرے۔ بعض بنیادی قدریں تو سب ہی کے انتخاب میں مشترک ہوتی ہیں۔ سب حسن و عشق گانا چاہتے ہیں۔ محبّت کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ خوشیوں اور مسرتوں سے سب کو پیار ہوتا ہے۔ ظلم کے خلاف سب ہی نفرت کرتے ہیں، لیکن پیچیدگی دراصل وہاں پیدا ہوتی ہے جہاں آپ کو ظالم اور مظلوم میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ اب کوئی اپنے آپ کو ظالم تو تسلیم کرتا ہے نہیں۔ لیکن باشعور فنکار کے لئے ظالم اور مظلوم کی نشاندہی کرنا اور مظلوم کی طرف داری کرنے کا کام کچھ زیادہ مشکل نہیں۔ اب مسئلہ آتا ہے اس جانب داری کو برتنے کا تو جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا ہے کہ اظہار کا ایک طریقہ تو وہ ہے کہ آدمی اسٹیج پر کھڑا ہو کر مظلوم کے حق میں نعرے لگائے۔ جلسے جلوسوں میں شامل ہو اور بلکہ توفیق ہو تو اُس کی جدوجہد کا حصّہ بھی بن جائے جو وہ ظلم کے خلاف جاری کئے ہوئے ہے لیکن جب آپ ادب کے ذریعے اس جانب داری کا اظہار کرنا چاہتے ہیں تو آپ پر کچھ پابندیاں بھی عائد ہوتی ہیں اور وہ پابندیاں ہیں اظہار کی۔ یہاں آپ بات کو جتنے ادبی دروبست اور التزام کے ساتھ بیان کریں گے وہ اتنی ہی خوبصورت اور بااثر ہوگی۔ اگر آپ کی تخلیق ادبی معیار روایت اور پابندیوں کی کسوٹی پر پوری نہیں اُترتی ہے تو وہ محض پروپیگنڈا ہوگی اور ممکن ہے اُس پروپیگنڈے کی بھی ایک وقتی ضرورت ہو لیکن وہ ادبی روایت کا حصّہ شاید نہ بن پائے۔

مظہر جمیل۔ مجروح صاحب ترقی پسند ادبی تحریک کم و بیش پچاس سال مکمل کر چکی ہے۔ اس کے آغاز میں ایک منشور بھی ترتیب دیا گیا تھا جو وقتاً فوقتاً معروضی حالات کے ساتھ ترمیم و اضافے کے مراحل سے گزرتا رہا۔ اس عظیم ادبی تحریک نے ہندوستان کی تقریباً ساری چھوٹی بڑی زبانوں پر اپنے ہمہ گیر اثرات چھوڑے ہیں اور ہندوستان کے فکری و تہذیبی منظرنامے کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ آپ بھی اس تحریک کے اہم رہنماؤں میں شامل ہیں تو آپ یہ فرمایئے کہ کیا یہ تحریک اب بھی باقی ہے اور کیا مستقبل میں بھی اس کے جاری رہنے کے امکان ہیں؟

مجروح۔ دیکھئے جناب میں ان لوگوں میں سے تو ہوں نہیں جو یہ سمجھتے ہوں کہ ترقی پسند تحریک چند

سر پھرے لندن پلٹ نوجوانوں کے ذہن کی اختراع تھی۔ یہ تحریک کوئی آسمان سے تو اُتری تھی نہیں بلکہ ہندوستان کے معروضی حالات کے تحت وجود میں آئی تھی اور پھر اس کا رشتہ اس وقت کے عام فکری اُبال سے بھی قائم تھا جو ہندوستان کے طول وعرض میں اُٹھ رہا تھا۔ وہ تبدیلی جو سیاست کے میدان میں، معیشت کے میدان میں، تعلیم کے میدان میں اور بود و باش کے معاملات میں ہو رہی تھیں۔ ان سب کے مجموعی اثرات اُس وقت کے نوجوانوں کی فکر پر پڑ رہے تھے اور اسی کے تحت ترقی پسند ادبی تحریک بہت جلد ملک گیر مقبولیت حاصل کر سکی تھی حالانکہ اس کی راہ میں بے شمار رُکاوٹیں بھی موجود تھیں۔ اب آپ دیکھئے اس تحریک نے اردو ادب کو خصوصاً اور جیسا کہ آپ نے کہا ہندوستان کی تمام دوسری چھوٹی بڑی زبانوں کو کیا کچھ دیا تو جناب اس تحریک نے ہندوستانی ادب پر نئے جہان منکشف کئے۔ بے شمار نئے موضوعات دیئے۔ ادب کو رسمی اور لگے بندھے موضوعات اور سڑے بُسے خیالات کی پھپھوند سے صاف کیا۔ اظہار کے نئے سانچے دیئے، فکشن کی عظیم دولت سے اسے روشناس کیا اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس تحریک نے ادب کو تازگی، روشن خیالی، تازہ فکری اور ہمہ جہتی کردار دیئے ہیں۔ پھر دیکھئے اس تحریک سے پہلے ادب چند خوش حال پڑھے لکھوں کا مشغلہ تھا۔ لیکن ترقی پسند شعرا لاکھوں افراد کے سامنے رات رات بھر اپنے اشعار سُنایا کرتے تھے اور وہ بھی کم تعلیم یافتہ مزدوروں اور کسانوں کے مجمعوں میں۔ تو اس طرح اردو ادب کے دائرۂ اثر کو وسیع کرنے کی سعادت بھی اسی تحریک کو حاصل ہوئی ہے۔ ظاہر ہے تحریک نہ صرف جاندار تھی بلکہ اس میں زندگی کی سچی پرچھائیاں اور توانائیاں بھی سمٹ آئی تھیں لہٰذا ہندوستان کی دوسری ساری زبانوں پر بھی اس کے دوررس اثرات ہوئے۔ اب رہا آپ کے سوال کا دوسرا حصّہ یعنی اس تحریک کے آئندہ کیا امکانات ہوں گے تو اس سوال کا جواب مجھ سے زیادہ آپ کو دینا چاہیئے کیونکہ آپ آج کے عہد سے تعلق رکھتے ہیں اور معروضی حالات کو مجھ سے بہتر سمجھتے ہیں۔ لیکن میں یہاں ایک بات ضرور عرض کرنا چاہوں گا اب وہ زمانہ نہیں رہا جب ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ادب کی تخصیص اور تفریق ممکن ہو سکے۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی بحث اب بالکل بے معنی ہو چکی ہے۔ آپ بتایئے کیا آج کوئی ایک بھی شخص ایسا ہے جو یہ کہہ سکے کہ میں ادب برائے زندگی کی تخلیق نہیں کرتا ہوں یا کوئی ایسا ترقی پسند شاعر بتایئے جو ادبی اقدار و روایت کو ساتھ لے کر نہ چل رہا ہو۔ میرے نزدیک تو ہر اچھے ادب میں ترقی پسند عناصر کا ہونا آج بھی اتنا ہی لازمی ہے جتنا کل تھا۔

محسن بھوپالی ۔ مظہر جمیل صاحب کے سوال کا ایک مطلب یہ بھی تھا کہ کیا آپ اب بھی ترقی پسند ادب کے فروغ کے لئے کسی تنظیم کی ضرورت محسوس کرتے ہیں اور اگر ایسا ہے تو کیا اس کے لئے کسی منشور کی ضرورت بھی ہو گی ؟

مجروح ۔ جی میں نے سوال سمجھ لیا تھا اور اپنی بساط بھر اس کا جواب بھی دے دیا ہے۔ دراصل تحریک و تنظیم دو علیحدہ چیزیں ہیں۔ تنظیم ایک پلیٹ فارم مہیا کرتی ہے تبادلۂ خیالات کے لئے ۔ منظم کوشش کے لئے اور اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اب اس طرز کی تنظیم کی ضرورت باقی نہیں رہی جیسی انجمن ترقی پسند مصنفین کی ابتدائی شکل تھی ۔ بلکہ اگر آج کوئی تنظیم بنتی بھی ہے تو اسے زیادہ بالغ النظر، وسیع المشرب، فراخ دل اور روشن خیال ہونا چاہیئے اور اسے نئی تنقیدی نظر اور رویّہ اختیار کرنا چاہیئے جیسا کہ خود معروضی حالات کا تقاضہ ہے کہ زندگی کی نئی تفہیم کی جائے ۔

خالد علیگ ۔ مجروح صاحب ۔ ترقی پسند تحریک کی معاصر تحریکِ حلقۂ اربابِ ذوق اور میراجی وغیرہ نے کہاں تک اس تحریک کو نقصان یا تقویت پہنچائی ؟

مجروح ۔ سب جانتے ہیں کہ حلقۂ اربابِ ذوق ترقی پسند تحریک کی طرح جدید طرزِ فکر کے دعوے کے ساتھ وجود میں آئی تھی ۔ لیکن بہت جلد اس کا دائرۂ اثر محدود تر ہوتا چلا گیا اور اس کی ساری توانائی ترقی پسند تحریک کی مخالفت میں صرف ہونے لگی ۔ ترقی پسند بنیادی طور پر اس بات پر زور دیتے تھے کہ ادب ایک سماجی ذمّہ داری ہے لہٰذا ادیب کو تخلیقِ ادب میں بھی اپنی سماجی ذمّہ داری کی ادائیگی کا لحاظ رکھنا چاہیئے ۔ لیکن حلقۂ اربابِ ذوق والے ادب اور سماج کے رشتے ہی سے منکر تھے ۔ یہاں ادب سماجی ذمّہ داری کی بجائے محض انفرادی عمل کا نام تھا ۔ اس ایک بنیادی فرق ہی سے دونوں تحریکوں کے عمل ، کردار اور اثرات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے ۔ ترقی پسند تحریک جہاں ایک سمت ، رُخ اور کردار متعین کرتی ہے وہیں حلقۂ اربابِ ذوق بے سمتی اور بے جہتی کو فروغ دیتی ہے ۔ لیکن ساتھ ہی ہمیں اس بات کا بھی اعتراف کرنا چاہیئے کہ اس تحریک نے بھی بعض بہت اہم شاعر پیدا کئے ہیں جنہوں نے مغربی اصنافِ سخن کی طرز پر بہت سے نئے تجربے کئے ۔

محسن بھوپالی ۔ لیکن مجروح صاحب ! اب یہ لوگ کہاں ہیں ادب کے افق پر ۔

مسلم شمیم ۔ فارم کے تجربے بھلا مواد کی طاقت کے بغیر زندہ رہ بھی سکتے ہیں ۔

مجروح ۔ یہ بات تو آپ صحیح فرماتے ہیں لیکن ساتھ ہی آپ کو اختر الایمان کی طرح کے لوگ بھی مل جائیں گے جو میراجی کو آج بھی سب سے بڑا شاعر مانتے ہیں۔

خالد علیگ ۔ جدیدیت کے ڈانڈے بھی میراجی ہی کی تحریک سے نکلتے معلوم دیتے ہیں۔

مجروح ۔ ہاں ایسا ہی ہے ۔ ہمارے ہاں آج کل شمس الرحمٰن فاروقی صاحب ہیں اور گوپی چند نارنگ ہیں ۔ یہ لوگ بھی اُسی طرح ادب کے سماجی کردار سے منکر ہیں جس طرح میراجی اور ان کے ساتھی تھے ۔ انہیں بھی مواد سے زیادہ FORM پر اصرار رہتا ہے ۔ لیکن خوش آئند بات یہ ہے کہ ان لوگوں کا حلقۂ اثر آہستہ آہستہ سکڑتا چلا جا رہا ہے اور شروع میں جو لوگ جدیدیت کی تحریک سے منسلک رہنے میں فخر محسوس کرتے تھے اب ان کے ہاں بھی سماجی موضوعات آنے لگے ہیں شاعری میں بھی اور افسانے وغیرہ میں بھی ۔ اور میں سمجھتا ہوں ہمیں ایسے نوجوانوں کا خیر مقدم کرنا چاہیئے ۔

ڈاکٹر افتخار حسین ۔ میں اس موقع پر ایک سوال کرنا چاہتا ہوں جس کا تعلق نہ تو ترقی پسند ادب کی بحث سے ہے اور نہ کسی اور ادبی تحریک سے بلکہ اس کا تعلق ہے ادب کے تاریخی سفر یا HISTORICAL CONTINUITY سے ۔ آپ دیکھئے کہ ایران میں آج حافظ کو سمجھنے والے بہ مشکل مل پاتے ہیں اور اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ حافظ کی جو روایت تھی وہ موجودہ ایران میں ٹوٹ چکی ہے اور جدید ایرانی ادب کی نمو تاریخی تسلسل میں نہیں ہے بلکہ اس پر اچانک ہی مغربی افکار اور تہذیب کی یلغار رہی ہے ۔ ہمارے ہاں نسبتاً اس قسم کی صورت شاید نہیں رہی ہے اور ہمارا ادب ایک ارتقائی عمل سے گزر تا رہا ہے ۔ اس بارے میں آپ کا کیا خیال ہے ؟

مجروح ۔ بجا ارشاد فرمایا آپ نے ۔ ماضی کے ورثہ کے بغیر تو کوئی ادب اور فکر آگے چلتی ہے نہیں ۔ ہر نئی تہذیب کی جڑیں تہذیبِ رفتہ میں پیوست رہتی ہیں اور ہر منظر اپنا پس منظر ضرور رکھتا ہے ۔ میرا ایک شعر ہے کہ ؎

بے تیشۂ نظر نہ چلو راہِ رفتگاں
ہر نقشِ پا بلند ہے دیوار کی طرح

تو اس کا مطلب ہی یہ تھا کہ آگے جانے والوں کے نقوشِ پا دیوار کی طرح بلند ہیں اور ہمارے پیش رو ادب میں جو کارہائے نمایاں کر گئے ہیں ہم نے ہمیشہ ان کا احترام کیا ہے اور ان ہی کے

دیئے ہوئے سراغ پر چل کر اپنی راہیں نکالی ہیں۔

واحد بشیر۔ آپ نے غزل کے سلسلے میں بہت وضاحت سے فرمایا ہے۔ خصوصاً ترقی پسند غزل جو کردار ادا کرتی رہی ہے اس سلسلے میں خود آپ کا بڑا CONTRIBUTION ہے لیکن میں نے آپ کے انداز سے یہ تاثر لیا ہے کہ کہیں غزل پر بہت زیادہ اصرار کرکے آپ نظم کی نفی تو نہیں کر رہے ہیں۔

مجروح۔ جی نہیں بلکہ میں نے صرف اتنا عرض کیا ہے کہ نظم کی طرح غزل بھی ایک زندہ صنفِ سخن ہے جس کی ایک طویل اور جاندار روایت ہے۔ یہ ہماری جمالیات اور تہذیبی زندگی کے رگ و پے میں اُتری ہوئی ہے اور ہماری جذباتی آسودگی کو زیادہ بہتر طور پر اور زیادہ مؤثر انداز میں پیش کر سکتی ہے۔ پھر اس پر کوئی مضمون بھی بند نہیں۔ ہم لوگ غزل کو بندگی سے نکال کر کھلے میدان میں لے ہی آئے ہیں۔ اس میں جو موسیقی اور حسن ہے اس کا دائرۂ اثر بھی کچھ کم نہیں۔ لہٰذا ترقی پسند شعراء کو نظم کے ساتھ ساتھ غزل پر بھی خاطر خواہ توجہ دینی چاہیئے اس سے نہ تو نظم کی نفی ہوتی ہے اور نہ نظم کی افادیت میں کوئی کمی آتی ہے۔ بلکہ مجھے اس بات کا اقرار ہے کہ بعض خصوصی موضوعات تو صرف نظم ہی میں آ سکتے ہیں اور غزل کی تنگنائے اس کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ ہر صنفِ سخن اپنی جداگانہ اہمیت اور افادیت رکھتی ہے اور کسی ایک کو دوسرے کی قیمت پر اختیار یا ترک نہیں کیا جانا چاہیئے۔

واحد بشیر۔ لیکن معروضی حالات بھی تو اظہار کے سانچوں کے انتخاب پر اثر انداز ہوتے ہیں؟

مجروح۔ جی ہاں ایسا بھی ہوتا ہے لیکن اگر فنکار توانا ہے تو وہ ہر پیرایۂ میں اظہار کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔ اس سلسلے میں پھر فیض کا نام آتا ہے۔ انہوں نظمیں بھی ایسی لکھیں کہ ان کی مثالیں کم کم ہی ملیں گی اور غزلیں بھی۔ انہیں تو معروضی حالات نے کسی ایک صنفِ سخن کا ہو کر رہ جانے پر مجبور نہیں کیا۔

مظہر جمیل۔ مجروح صاحب ترقی پسندوں سے باہر ن۔م۔ راشد اور میراجی بھی بہت اہم شاعر ہیں جنہوں نے گوناگوں تجربے نظم کے باب میں کئے ہیں۔ تو ان کے بارے میں آپ کچھ فرمانا پسند کریں گے۔

مجروح۔ دیکھیئے ان میں مجھے ن۔م۔ راشد نسبتاً زیادہ جاندار شاعر نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کا سارا زور اسلوبیاتی اختراع پر رہا ہے اور اسی لئے ان کے کلام میں وہ اپیل پیدا نہ ہو سکی جو فیض یا ان

کے دوسرے ترقی پسند ہم عصروں کے ہاں رہی ہے۔ ویسے ممکن ہے کچھ وقت گزرنے کے بعد راشد کی شاعری کے در وا ہو سکیں اور لوگ ان کی شاعری سے بھی حظ حاصل کرنے میں کامیاب ہوں جس شاعری میں کمیونیکشن ہی موجود نہ ہو وہ بھلا لوگوں کو محظوظ کس طرح کر سکتی ہے۔ شاعری تو وجود ہی مواد اور فارم کے خوبصورت امتزاج سے پاتی ہے۔ کسی ایک عنصر کی کمی یا زیادتی فنِ شعر کو یقیناً متاثر کرتی ہے۔

محسن بھوپالی۔ گزشتہ پچیس تیس سال میں پاکستان اور ہندوستان دونوں جگہ غزل بڑے پیمانے پر لکھی گئی ہے جو آپ کی نظر میں ہے۔ تو آپ کا کیا تاثر ہے اس سلسلے میں۔ غزل بحیثیت صنفِ سخن کہاں بہتر طور پر لکھی جا رہی ہے ہندوستان میں یا پاکستان میں؟

مجروح۔ بھائی معاملہ مقابلے کا تو ہے نہیں۔ ہاں ہندوستان میں اردو شعرا کی خاص طور پر غزل گو شعرا کی تعداد نسبتاً کم ہے۔ لیکن اس کے باوجود غزل کی گائیکی کو جو قبولِ عام حاصل ہے وہ شاید یہاں بھی نہیں۔ وہاں تو مجھے بس دو چار ہی توانا آوازیں غزل کے میدان میں نظر آتی ہیں۔ لیکن پاکستان میں جو غزل لکھی جا رہی ہے اس کے بارے میں میرا تاثر خوشگوار ہے۔ بہت سے نوجوان شعراء کو میں نے سنا ہے۔ ان میں سے بہت سے تو اپنی شناخت بنا چکے ہیں۔ لیکن بہت سے بالکل تازہ واردان بساط ہوائے دل ہیں لیکن ان کے ہاں بھی ایک قرینہ ایک انداز نظر آیا ہے۔ ان میں محسن بھوپالی، عالمتاب تشنہ، جون ایلیاہ، جمال احسانی، قاسم پیرزادہ، سحر انصاری اور کتنے ہی ہیں جن کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ ویسے یہ ناموں کا معاملہ ہوتا بڑا گڑبڑ والا ہے۔ کیونکہ بہت سے اہم نام وقت پر یاد آتے نہیں، کم از کم میرے ساتھ تو یہ مشکل ضرور ہے۔ اس لئے میں عام طور پر نام گنوانے سے احتراز کرتا ہوں اور محض مجموعی تاثر کی بات کرتا ہوں۔

مظہر جمیل۔ روایت کے تعلق سے ایک سوال۔ آپ نے جب غزل گوئی شروع کی تھی تو مجموعی طور پر غزل کے خلاف ایک فضا تھی۔ حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کی گونج باقی تھی۔ اقبال اور جوش کی توانا آوازیں تھیں۔ ترقی پسند شعرائے کے علاوہ حلقۂ اربابِ ذوق کے پلیٹ فارم سے بھی نظم پر اصرار ہو رہا تھا۔ غرض اس زمانے میں آپ کو ایک مشکل صورتِ حال کا سامنا تھا۔ لیکن آپ نے غزل لکھی اور وہ بھی روایتی رکھ رکھاؤ کے ساتھ، تو اس سلسلے میں آپ کو غزل کی ڈکشن بھی تخلیق کرنی پڑی ہوگی۔

مجروح ۔ بے شک حالات بہت مشکل تھے۔ لیکن کلاسیکل ادب کے مطالعہ اور ذوق نے ہماری اس مشکل کو حل کرنے میں غیر معمولی مدد فراہم کی تھی۔ ہمارے سامنے صرف دو صورتیں تھیں اولاً یہ کہ ہم نئے موضوعات اور مضامین کو نئے الفاظ، نئی تشبیہات اور نئے استعاروں میں بیان کر دیتے لیکن اس کے منفی اثرات کے امکانات زیادہ فوری تھے۔ نئی ڈکشن تراشنا کوئی ایک دن کا کام تو ہوتا نہیں ہے اور نہ کسی ایک شخص کے بس کی بات ہوتی ہے۔ یہ تو نسلوں کے بعد ہی وجود میں آتی ہے۔ دوسری صورت یہ تھی کہ ہم غزل کی روایتی زبان، استعارہ اور تشبیہ کو نئے مفہوم اور نئے معنی میں استعمال کرتے اور یہی کام ہم نے کیا بھی۔

اب دیکھئے ؎ ہم قفسِ صیاد کی رسم زباں بندی کی خیر
بے زبانوں کو بھی اندازِ کلام آ ہی گیا

اس میں وہی قفس ہے، صیاد ہے، زباں بندی ہے جو سینکڑوں سال سے اردو غزل میں استعمال ہوتے آئے ہیں لیکن شعر ہے برطانوی سامراج کے خلاف اور اس کے مفہوم کی ترسیل بھی آسان ہے۔

محمد علی صدیقی ۔ مجروح صاحب، اِدھر جب سے رسائل آنے بند ہوئے ہیں۔ ہم نئے لکھنے والوں سے کم ہی واقف ہو پاتے ہیں تو کیا آپ ہندوستان کے چند نئے غزل گو شعراء کے نام لینا پسند کریں گے؟

مجروح ۔ جی ہاں کیوں نہیں ۔ ہمارے ہاں ظفر گورکھپوری ہیں۔ عزیز قیسی، ندا فاضلی، شہریار تو وہ لوگ ہیں جو اپنی شناخت قائم کر چکے ہیں اور جن کے ناموں سے آپ لوگ بھی واقف ہیں عبداللہ کمال، بشر نواز، مانی، فضیل جعفری، عبدالرحمٰن حاجی۔ یہ سب لوگ خاصے جانے پہچانے جاتے ہیں۔ نظم لکھنے والوں میں قاضی سلیم کا نام اہم ہے۔ موجودہ نسل سے پہلی نسل میں خلیل الرحمٰن اعظمی غزل اور نظم دونوں میں ایک اہم اور معتبر نام تھا۔

محسن بھوپالی ۔ بھارت میں اردو کا کیا مستقبل ہے؟

مجروح ۔ بھارت ایک اکثیر اللسانی ملک ہے جس کے طول و عرض میں بے شمار زبانیں بولی، لکھی اور سمجھی جاتی ہیں۔ اردو جسے آپ ہندوستانی کہہ لیں یا ہندی سارے ہی ملک میں سمجھی جاتی ہے۔

لیکن اس سے کوئی معاشی بہبود وابستہ نہیں ہے یعنی محض اردو کی بنیاد پر ملازمت مل نہیں سکتی اور نہ اب کوئی خاص علاقہ ہی ایسا ہے جسے خالص اردو کا علاقہ کہا جا سکے۔ یہی دو اہم عنصر ہوتے ہیں کسی زبان کی ترقی اور ترویج کے، سو یہ موقع تو اردو کو حاصل ہے نہیں۔ لیکن یہ زبان ہے بہت سخت جان۔ ہندوستانی فلموں نے اور اردو غزلوں کی گائیکی نے اسے ملک کے گوشے گوشے میں پہنچا دیا ہے۔ حکومتی سطح پر بے شمار اکادمیاں ہیں جو اس کی ترقی و ترویج کے پروگرام بالکل اسی طرح بناتی رہتی ہیں جیسی دوسری زبانوں کی ترقی کے لئے بنتے ہیں۔ اس کے علاوہ بھی بہت سے سرکاری ادارے ہیں جو اپنے اپنے دائرۂ کار میں اس کی ترقی کے لئے کام کرتے ہیں۔ لیکن اب اردو ادیبوں کے لئے ایک لمحۂ فکر پیدا ہو گیا ہے۔ کیونکہ آنے والی نسل سے اردو ادب کا قاری گم ہوتا جا رہا ہے۔ یوں تو اردو کا پورا کلاسیکل ادب دوسری زبانوں میں منتقل ہو رہا ہے لیکن مستقبل میں کیا ہوگا۔ اس کے بارے میں کوئی حوصلہ افزا صورتِ حال نظر نہیں آتی ہے۔

ساجدہ مسرور۔ کچھ عرصہ پہلے اردو کے لئے ہندی اسکرپٹ اختیار کرنے کی تحریک بھی تو اٹھی تھی۔ اس کا کیا پس منظر تھا؟

مجروح۔ جی ہاں خود میں اسی خیال کا حامی تھا اور ہوں۔ کیونکہ جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ہمارے طلبائے اردو ادب کو دیوناگری رسم الخط میں پاتے ہیں تو وہ ہندی کے مقابلے میں زیادہ ذوق وشوق کے ساتھ پڑھ سکتے ہیں اور اس طرح اردو ادب اور زبان کا دائرۂ کار جو ملکی حالات کے تحت تنگ ہوتا جا رہا ہے، وسیع ہو سکتا ہے۔ میں اس کو ایک اسٹریٹجی اور حکمتِ عملی کے طور پہ بہتر سمجھتا ہوں جس سے اردو زبان اور ادب کا مستقبل محفوظ کیا جا سکتا ہے۔

ساجدہ مسرور۔ لیکن اردو رسم الخط کے ساتھ جو جذباتی اور تاریخی لگاؤ ہے شاید اس کی وجہ سے عام اردو والوں کا ردِّ عمل حوصلہ افزا نہ ہو۔

مجروح۔ جی ہاں، اس تحریک کی مخالفت میں بھی اسی قسم کی باتیں کہی گئی تھیں اور یہ کہا گیا تھا کہ دیوناگری رسم الخط اردو کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہے اور اس سے اردو داں طبقہ کو وہ جذباتی آسودگی حاصل نہیں ہو سکے گی جو فارسی رسم الخط کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔ تو دیکھئے اردو رسم الخط پر ایک الزام بدیسی ہونے کا بھی تو لگتا رہا ہے۔ چلئے اچھا ہے اگر ہم مروجہ فارسی رسم الخط

کے ساتھ دیو ناگری رسم الخط کو بھی اپنالیں تو شاید یہ الزام بھی سر سے اُتر جائے گا اور اس سے ظاہر ہے زبان کو وسعت بھی حاصل ہو گی ، نقصان کی صورت تو کوئی نظر آتی نہیں اور پھر یوں بھی آپ فارسی رسم الخط کو ترک تو کر نہیں رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ایک اور رسم الخط کو اپنے حالات کے تحت اپنائیں گے ۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ اس معروضی تحریک کو ابھی تک کوئی خاص کامیابی اور قبول عام حاصل نہیں ہو سکا ہے ۔

محمود شام ۔ مجروح صاحب ہندوستان کی دوسری زبانوں میں ترقی پسند تحریک کی صورتِ حال کیا ہے ؟

مجروح ۔ بھائی وہاں ہر زبان میں ترقی پسند تحریک مضبوط بنیادوں پر استوار ہے بلکہ اردو کی بہ نسبت علاقائی زبانوں میں ترقی پسند ادب زیادہ مضبوط اور مستحکم ہے ۔ مرہٹی ، ہندی ، گجراتی ، ملیالم ، بنگلہ ، تلگو ، گجراتی حد یہ ہے کہ یہاں سے جانے والے سندھی بولنے والوں میں ترقی پسند ادب کی تحریک اور تنظیمیں بہت مستحکم بنیادوں پر قائم ہیں ۔

محسن بھوپالی ۔ دلت تحریک کے بارے میں کچھ بتایئے ؟

مجروح ۔ دلت تحریک بھی ترقی پسند ادب ہی کی ایک تحریک ہے جس کے اثرات بہت دور تک پھیلے ہیں ۔

مظہر جمیل ۔ مجروح صاحب ، آپ نے نہایت تفصیل کے ساتھ احباب کے سوالات پر اظہارِ خیال فرمایا ہے اور آپ سے گفتگو کر کے ترقی پسند غزل کی بابت بہت سے گوشے روشن ہوئے ہیں ۔ میں آخر میں آپ کا شکریہ ادا کرتا ہوں ۔

ہماری آفاقی میراث

ہندوستانی تفکریات کے مطابق
زندگی کا انجام موت نہیں ہے،
اور نہ ہی زندگی جنم کے ساتھ وجود
حاصل کرتی ہے، زندگی تو نام ہے
ایک مسلسل ہم آہنگی کا جو درجہ
بدرجہ فروغ پاتی ہے اور کبھی
ایک مخصوص نقطہ پر مجتمع ہوتی
ہے تو کبھی لامحدود بلندیوں کو جا
لیتی ہے اور کبھی یہ عمیق گہرائیوں
میں کبھی ڈوب جاتی ہے لیکن
اس کے باوصف یہ بلا تخفیف و
تنسیخ، ازل تا ابد جاری و ساری
رہتی ہے۔

اسی تصور نے ارتقار کے عظیم
اصول کو جنم دیا تھا۔ یہ تصور قرنوں سے
ہندوستانی فلسفہ کی اساس رہا ہے

بلراج ورما

شوکت صدیقی

(محمد علی صدیقی، مسلم شمیم، راحت سعید، مظہر جمیل)

مظہر جمیل۔ شوکت صدیقی صاحب آج کی نشست میں احباب آپ سے اردو مختصر افسانے کے کوائف، مسائل اور عمومی صورتِ حال کو سمجھنے کی خواہش رکھتے ہیں۔ خصوصاً ترقی پسند افسانے کے تعلق سے اردو مختصر افسانہ ان اصنافِ ادب میں شامل ہے جن کا آغاز بیسویں صدی میں ہوا تھا۔ ہر چند کہ قصہ اور داستان گوئی کی ایک روایت ہمارے ہاں موجود تھی جس کی بنیادیں یا تو عربی اور فارسی کے کلاسیکی ادب یا آسمانی صحیفوں سے ماخوذ روایتوں میں تھیں یا پھر ہندو اور یونانی دیو مالائی ادب میں، داستان سرائی دراصل عوام اور خواص کی محفلوں کو گرمانے کا فن تھا جس میں حافظہ کی پختگی اور تخیل کی کرشمہ سازی سے کہیں زیادہ خطابت کی جادوگری کارفرما ہوتی تھی۔ تا آنکہ انگریزوں کے قائم کردہ فورٹ ولیم کالج اور دوسرے اداروں کے تحت مروجہ داستانوں کی باقاعدہ ترتیب، ترجمہ اور اشاعت کا کام شروع ہوا۔ اس سلسلے میں میر امن کی باغ و بہار، حیدر بخش حیدری کی طوطا کہانی وغیرہ کے نام بر سبیل تذکرہ لئے جا سکتے ہیں۔ ان داستانوں میں کہیں کہیں معاشرتی جھلکیاں بھی نظر آجاتی ہیں۔ بیسویں صدی کے آتے آتے اردو میں افسانہ نگاری شروع ہوتی ہے اور سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ رومانی طرز کے قصے لکھتے ہیں جنہیں آپ افسانے کی ابتدائی تشکل قرار دے سکتے ہیں۔ "انگارے" کی اشاعت سے ایک بڑا دھماکہ واقع ہوتا ہے۔ انگارے کی اشاعت اردو کے افسانوی ادب کا پہلا اہم واقعہ تھا جس نے پورے منظر نامے کو تبدیل کر کے رکھ دیا تھا۔ گو اس سے پہلے پریم چند افسانے کی دنیا میں وارد ہو چکے تھے اور ان کے ذریعے افسانہ سماجی حقیقت نگاری سے کسی نہ کسی حد تک متعارف بھی ہو چکا تھا لیکن "انگارے" نے پوری فضا ہی بدل کر رکھ دی تھی۔ اس پس منظر میں، میں آپ سے یہ جاننا چاہتا ہوں کہ کیا آپ مختصر افسانے کی صنف کو بالکل تازہ وارد صنف ادب خیال فرماتے ہیں یا ارتقائی عمل کا نتیجہ اور یہ بھی کہ رومانی افسانہ نگاری سے سماجی حقیقت نگاری کی طرف جو مراجعت

افسانے نے کی ہے، اسے آپ کس طرح دیکھتے ہیں؟

شوکت صدیقی ۔ دیکھئے، اس میں تو کوئی شک نہیں کہ مختصر افسانہ اردو میں ایک نئی صنفِ ادب ہی کے طور پر مغرب کے توسط سے آیا ہے اور عام خیال یہ ہے کہ اس کا آغاز پریم چند ہی سے ہوتا ہے۔ پریم چند کی پہلی کہانی غالباً ۱۹۰۱ئ میں شائع ہوئی تھی۔ پریم چند بنیادی طور پر حقیقت نگار تھے۔ انہوں نے اس وقت کے ہندوستانی معاشرہ میں پائے جانے والے تضاد اور اس تضاد سے پیدا ہونے والے رویّوں اور محرکات کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا۔ اس وقت ایک طرف تو برطانوی نوآبادیاتی اقتدار کے خلاف قومی آزادی کی جدوجہد تھی جس میں پریم چند ایک قوم پرست کی حیثیت سے شریک تھے اور دوسری طرف معاشرے کے پس ماندہ طبقوں کی زبوں حالی تھی جسے پریم چند ایک حساس فنکار کی حیثیت سے دیکھ رہے تھے۔ اس وقت ہندوستان برطانوی نوآبادیت کا ایسا بڑا وسیلہ تھا جو برطانوی صنعتوں کو سستے داموں خام مال فراہم کرتا تھا اور اس کے ساتھ ساتھ برطانوی مصنوعات کی منافع بخش فروخت کے لئے منڈی کا کام بھی دیتا تھا۔ یہ دونوں استحصالی صورتیں ہندوستانی معیشت کو پس ماندہ رکھنے کا سبب تھیں۔ داخلی طور پر زمیندار اور جاگیردار طبقے انگریز حکمرانوں کی مدد سے زرعی معیشت پر مکمل طور پر قابض تھے۔ صنعتوں کا کوئی وجود نہیں تھا عوام کے بڑے طبقے کو جو زمینوں کا سینہ چیر کر غلہ اُگاتا تھا، بھوک اور تنگ دستی کے سوا کچھ ہاتھ نہ آتا۔ پریم چند دور رس اور حقیقت شناس نگاہ رکھتے تھے۔ ملازمت کے سلسلے میں انہیں ہندوستان کی دیہی زندگی کے مطالعے کا موقع بھی ملا تھا۔ لہٰذا ایک حقیقت نگار کی حیثیت سے انہوں نے اپنے اردگرد پھیلی ہوئی زندگی کی تصویرکشی شروع کی اور یوں اردو افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کی ابتداء ہوئی۔ اس مرحلہ پر مزید کچھ عرض کرنے سے قبل مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم حقیقت نگاری کے جو روایتی سلسلے ادب میں چلتے رہے ہیں ان پر بھی ایک اجمالی نظر ڈالتے چلیں۔ اس سلسلے میں جو بات سب سے پہلے سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ مختلف زمانوں میں اظہارِ واقعہ کے مختلف نظریئے کارفرما رہے ہیں عہدِ وسطیٰ میں کلیسا کے قائم کردہ معیارات اور اصول ہی حقیقت نگاری کی کسوٹی سمجھے جاتے تھے یعنی کائنات، انسان، معاشرے اور زندگی کے بارے میں کلیسا نے جو اصول وضع کر دیئے گئے تھے انہی کو حتمی خیال کیا گیا۔ ان کے اظہار کو حقیقت کا درجہ دیا گیا اور جس کسی نے اس سے سرمو اختلاف کیا اسے موردِ عتاب

ٹھہرایا گیا۔ اس صورتِ حال کے ردِ عمل میں دوسرا تصور یہ پیدا ہوا کہ اصل میں انسان کا ذہن اور شعور ہی سب کچھ ہے اور جو مادی دنیا ہے وہ انسانی خیال اور شعور ہی کا پر تو ہے۔ خیال پسندیت ہی کے ساتھ NAIVE REALISM کا تصور آیا یعنی مبہم حقیقت نگاری، چنانچہ مادی اور خیالی تصورات کے دائرے کھنچے گئے۔ یہ سارے تصورات ادب میں اظہار پاتے رہے یہاں تک کہ اٹھارویں صدی میں جو انسانی تاریخ میں ذہنی انقلابات کی صدی کہلاتی ہے۔ ادب کا تعلق آہستہ آہستہ انسان اور معاشرے سے قریب تر ہوتا گیا اور یوں سماجی حقیقت نگاری کی منزل آئی۔ آپ جانتے ہیں ادب میں روایت کے سفر کی صورت خطِ مستقیم کی طرح نہیں ہوتی بلکہ لہروں کی طرح دائرہ در دائرہ چلتی ہے۔ ایسا ہرگز نہیں ہوتا کہ آج ایک رویّہ شروع ہوا تو اس سے پہلے کی روائتیں یک لخت کالعدم ہو جائیں۔ ہوتا یہ ہے کہ پچھلی روائتیں بھی جدید رویّے کے ساتھ ساتھ چلتی رہتی ہیں اور ایک وقت آتا ہے جب وہ عصرِ حاضر کے توانا رویّوں میں جذب ہو کر اس کا حصّہ بن جاتی ہیں۔ لہٰذا پریم چند کے ابتدائی رویّے اور حقیقت نگاری میں بھی آپ کو ایک ارتقائی کیفیت کا احساس ہوگا۔ ابتدائی دور میں ان کی حقیقت نگاری میں خیال پسندی کے اثرات بھی رہے ہیں جو رفتہ رفتہ کم ہوتے گئے ہیں۔ اسی زمانے میں ہمیں ایک گروہ ان ادیبوں کا ملتا ہے جو رومانی طرزِ تحریر اختیار کئے ہوئے تھے۔ ان میں سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، ل احمد، حجاب اسمٰعیل وغیرہ شامل تھے۔

مظہر جمیل۔ سدرشن بھی۔

شوکت صدیقی۔ جی نہیں سدرشن رومانی روایت کے آدمی نہیں تھے۔ ایک علیٰحدہ گروپ سے تعلق رکھتے تھے جو کسی حد تک پریم چند کا اتباع کر رہا تھا۔ اس گروپ میں علی عباس حسینی، سہیل عظیم آبادی، اعظم کریوی وغیرہ شامل تھے۔ ان سب لوگوں نے اپنے اپنے انداز میں دیہی زندگی پر لکھا اور جاگیردارانہ معاشرے کے تضادات کو نمایاں کر کے دکھایا لیکن اس سلسلے میں مزید گفتگو کرنے سے قبل ہم رومانی اسکول کے بارے میں اپنی بات ختم کر لیں تو مناسب ہوگا۔ میں اس سلسلہ میں یہ عرض کر رہا تھا کہ جو رومانی تحریک آپ کو افسانہ نگاروں میں ملتی ہے ویسی ہی رومانی لہر شاعری میں بھی تھی جس کے سب سے نمایاں نمائندہ اختر شیرانی تھے۔

رومان پسندوں کے ہاں خیال پسندیت کا رجحان حاوی رہا۔ اظہار کی سطح پر ان کے افسانوں میں واقعات و کردار تخیلی، فضا رومانی، اسلوب شاعرانہ اور زبان و بیان میں رنگینی کا بطورِ خاص اہتمام ہوتا تھا لیکن داخلی سطح پر ان کے ہاں بھی سماجی مسائل کا ادراک اور اس پر تخلیقی ردِ عمل ملتا ہے۔ ظاہر ہے یہ لوگ پڑھے لکھے تھے اور اس وقت ہندوستانی معاشرہ میں جو بنیادی تبدیلیاں ہو رہی تھیں ان سے صرفِ نظر کرنا ان کے لئے بھی ممکن نہیں تھا لہٰذا ان حضرات کے ہاں پرانے رسم و رواج کے خلاف، مذہبی اور سماجی جبریت کے خلاف ایک ردِ عمل اور احتجاج ملتا ہے۔ عورت کو اس سے قبل ہمارے معاشرے میں کچھ بہت زیادہ اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا خصوصاً طوائف کو تہذیبی ناسور سمجھا جاتا تھا۔ ان لوگوں نے صنفِ نازک کی بابت فرسودہ خیالات کی نفی کی اور طوائف کو بطورِ خاص اپنا موضوع قرار دیا۔ اسی طرح انہوں نے اوہام پرستی اور جاگیردارانہ تہذیب کے کھوکھلے معیارات کو بے نقاب کیا۔ یوں روشن خیالی کی ایک فضا وجود میں آتی ہے۔ اس رومانی اسکول پر ٹیگور کے بڑے قوی اثرات تھے اور بعد میں خلیل جبران کے اثرات بھی آئے جو ہمیں قاضی عبدالغفار وغیرہ کے ہاں نظر آتے ہیں۔ اسی زمانے میں کچھ تراجم کا سلسلہ بھی چلتا رہا۔ جس کے زیرِ اثر مغربی تصورات اور اسلوب بھی آتے ہیں۔ دوسری طرف پریم چند اور ان کے زیرِ اثر لکھنے والوں کی کوششیں بھی جاری رہتی ہیں جو معاشرے کی عکاسی زیادہ واشگاف الفاظ میں کر رہے تھے۔ اس طرح مختلف رویے ساتھ ساتھ چلتے رہتے ہیں کہ بیسویں صدی کی تیسری دہائی یعنی ۱۹۳۲ء میں "انگارے" کی اشاعت ہوتی ہے۔ جس میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر رشید جہاں، محمود الظفر اور پروفیسر احمد علی کے افسانے شامل تھے۔ انگارے میں شامل افسانے ممکن ہے آج کی توجیہہ میں ترقی پسند افسانہ نگاری کے معیار پر پورے نہ اُتریں، لیکن ان میں پہلی مرتبہ ہندوستان کے جاگیردارانہ معاشرے میں ہونے والی شکست و ریخت اور اس سے پیدا ہونے والی نئی صورتِ حال کو پیش کیا گیا تھا۔ مذہب کے نام پر صنفِ نازک پر جو ناروا پابندیاں عائد تھیں، پس ماندہ طبقوں کا جس طرح استحصال ہو رہا تھا اور جھوٹی تہذیبی اقدار میں جو کھوکھلا پن پیدا ہو چکا تھا اور برطانوی سامراج کی ریشہ دوانیاں جو اندازا ختیار کرتی جا رہی تھیں ان سب کی پہلی مرتبہ انتہائی واشگاف اسلوب میں نقاب کشائی کی گئی تھی۔ جس سے ہماری ادبی و تہذیبی

دنیا میں ایک دھماکا سا ہوا اور نئے ادیبوں کی مخالفت اور موافقت میں ایک زبردست ردِ عمل پیدا ہوا، لیکن مخالفانہ ردِ عمل زیادہ سخت تھا۔ لہٰذا نتیجہ یہ ہوا کہ "انگارے" کو بحق سرکار ضبط کر لیا گیا۔ بہر حال انگارے کی اشاعت ہمارے افسانے کے سفر میں ایک انقلابی اقدام اور پُرانی افسانوی روایت سے انحراف تھا۔ جس نے لکھنے والوں کو نئی طرزِ فکر اور نئے اندازِ نگارش کی طرف مائل کیا اور بہت مدت تک انگارے میں شامل افسانوں کی طرز کے افسانے لکھنے کا فیشن چل پڑا جن میں سماجی موضوعات کو براہ راست اپنایا جانے لگا۔ اس وقت ترقی پسند ادبی تحریک شروع ہو چکی تھی جس کے زیرِ اثر نئے افسانہ نگاروں کی نئی نسل سامنے آنے لگی تھی جس میں کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، اختر حسین رائے پوری، اوپندر ناتھ اشک، عزیز احمد، غلام عباس، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی، پروفیسر اختر انصاری، خواجہ احمد عباس، دیوندر ستیارتھی، جیسے بے شمار نام شامل ہیں جو وقتاً وقتاً سے افسانہ نگاری کے افق پر نمودار ہوتے رہے۔

مسلم شمیم۔ شوکت صاحب قبل اس کے کہ گفتگو آگے بڑھے میں یہ جاننا چاہوں گا کہ داستان سے افسانے تک کا جو سفر ہے اس میں سماجی تبدیلیوں کا کس حد تک اظہار ہوتا رہا ہے؟

شوکت صدیقی۔ اس صورتِ احوال کو یوں دیکھئے کہ انگریز جب ہندوستان آئے تو جہاں انہوں نے ہمارا معاشی اور سیاسی استحصال کیا، وہیں انہوں نے ہمیں نئے تصورات، جدید علوم، نئے تہذیبی مظاہر اور ادبی اسالیب سے بھی روشناس کرایا۔ اس میں ہماری بہبود سے زیادہ خود ان کے سامراجی مفادات پیشِ نظر رہے ہوں گے، لیکن یہ بہرحال ایک حقیقت ہے کہ انگریزوں کی آمد کے ساتھ اور انگریزی تعلیم کی ترویج کے نتیجہ میں ہم انگریزی ادب سے روشناس ہوئے۔ مغربی ادب سے تراجم کا سلسلہ شروع ہوا۔ اس وقت داستان گوئی کی روایت ہماری سماجی و ثقافتی زندگی کا اہم حصہ تھی۔ ان داستانوں کے ماخذات زیادہ تر فارسی ادب میں تھے یا عربی ادب میں، مقامی دیو مالائی داستانیں بھی تھیں لیکن کم۔ ان میں داستان امیر حمزہ تھی، طلسم ہوشربا تھی، طلسم کو چک باختر تھی، طلسم نور افشاں تھی۔ غرض ایسے ہی لاتعداد قصّے تھے جو خواص و عوام میں مقبول تھے۔ ہوتا یہ تھا کہ آج جس طرح مشاعرے ہوتے ہیں اسی طرح داستان گوئی کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں۔ جس میں داستان گو اپنی فصاحت و بلاغت کے جوہر دکھاتا تھا۔ اس میں مقامی حالات و

اثرات کے تحت خیال آرائیاں اور تبصرے بھی شامل ہوتے جاتے تھے۔ انگریزوں کی آمد کے بعد ان داستانوں کو باقاعدہ ترتیب دینے اور ان کے تراجم کرنے کی طرف توجہ دی گئی۔ جس میں جیسا کہ اس سے قبل تذکرہ ہو چکا ہے، فورٹ ولیم کالج نے خاص کردار انجام دیا۔ ان داستانوں کی بنیاد ہی مافوق الفطرت عناصر پر تھی اور فضا بھی تخیلی ہوتی تھی، لیکن کہیں کہیں معاشرتی صورتِ حال کی جھلک بھی آجاتی تھی۔ وہ بھی غیر شعوری اور غیر واضح طور پر۔ یہاں تک کہ پنڈت رتن ناتھ سرشار "فسانہ آزاد" لکھتے ہیں، جو ہر چند کہ داستان ہی کے انداز میں لکھا گیا تھا لیکن اس کی فضا داستانوں سے مختلف تھی۔ "فسانہ آزاد" دراصل اودھ پنچ کے لئے قسط وار لکھا گیا تھا اور اس کا ظاہری پیٹرن اگرچہ داستان ہی کا تھا لیکن مواد میں معروضی حالات کی جھلک بھی ذرا زیادہ واضح طور پر آگئی تھی۔ اس کا مرکزی خیال مغرب سے مستعار تھا، خصوصیت کے ساتھ خوجی کا کردار جس کی وضع قطع اور عادات و اطوار میں بھی مغربیت جھلکتی ہے۔ وہ تحریکِ خلافت کے زیر اثر ترکی بھی جاتا ہے اور آس پاس کی صورتِ حال اور تبدیلیوں پر تبصرہ بھی کرتا ہے۔ اسے گویا ہم داستان اور جدید فکشن کے درمیان کی ایک اہم کڑی کہہ سکتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول بھی اسی ذیل میں آتے ہیں۔ جن کا مقصد ہی معاشرتی اصلاح تھا۔ لہٰذا ان میں معاشرتی حالات پر تبصرہ بھی زیادہ کھُلا ہوا ہے اور ایک واضح نقطۂ نظر بھی سامنے آتا ہے۔ ان کی تحریروں پر بھی مغربی ادب کا اثر تھا بلکہ ان کی تصنیف توبۃ النصوح کے بارے میں تو یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ انگریز ناول نگار ڈینیل ڈیفو کے ناول "دی فیملی انسٹرکٹر" ہی کا چربہ ہے۔

راحت سعید۔ گویا "فسانہ آزاد" اردو افسانہ بلکہ اردو فکشن میں حقیقت نگاری کی پہلی باقاعدہ کوشش تھی جس میں کرداروں کے ذریعے معاشرتی تبدیلیوں کی تصویر کشی کی گئی تھی۔ اس سے پہلے داستانوں میں تخیل کی کار فرمائی تھی لیکن فسانہ آزاد کے بعد قصہ گوئی یا فکشن کا فن معاشرے سے ذرا زیادہ قریب آگیا۔

شوکت صدیقی۔ جی ہاں ایسا ہی ہے۔ داستانوں کے کردار مافوق الفطرت ہوتے تھے اور ہر چند کہ ان میں بھی معاشرتی حقیقت کی جھلک اور تبصرے ملتے ہیں لیکن علامتوں اور استعاروں کے ذریعے فسانہ آزاد میں خوجی بھی علامتی کردار ہے لیکن وہ معاشرے کے اس فرد کی علامت ہے

جو اپنے ارد گرد ہونے والی تبدیلیوں کا اشتیاق کے ساتھ نظارہ کر رہا ہے اور اس طرح وہ معاشرہ کا جیتا جاگتا کردار بن جاتا ہے۔

مظہر جمیل۔ اس سلسلے میں ایک نام رجب علی بیگ سرور کا بھی تو سامنے آتا ہے، ان کے فسانۂ عجائب کے بارے میں آپ کیا فرمائیں گے؟

شوکت صدیقی۔ رجب علی بیگ سرور ہیں، میرامن ہیں، حیدر بخش حیدری ہیں لیکن یہ داستان کے لوگ ہیں اور یہ داستانیں بھی طبعزاد نہیں بلکہ ترجمہ ہیں لیکن ہم ان کا تذکرہ داستانوں ہی کے حوالے سے کریں گے۔ یوں بھی اس موقع پر کوئی تفصیلی جائزہ تو ممکن نہیں اور محض سرسری اشاروں ہی کے ذریعے بات کو آگے بڑھایا جاسکتا ہے۔ فسانہ آزاد کے بعد ایک طرف تو ڈپٹی نذیر احمد اور راشد الخیری کے اصلاحی ناول آتے ہیں اور دوسری طرف عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناولوں کا دور آتا ہے جن میں صلیبی جنگوں کے ردِّ عمل میں مسلمان ہیروز کے کارناموں کو پیش کیا گیا تھا اور عیسائیت کے مقابل اسلام کی حقانیت پر زور دیا گیا۔ جیسے ملک عزیز، ورجینا، منصور موہنا وغیرہ۔

راحت سعید۔ اس زمانے میں احیائے اسلام کی جو تحریک تھی کیا یہ اس کا حصہ نہیں تھی؟

محمد علی صدیقی۔ بلکہ میں تو سمجھتا ہوں کہ یہ ناول دراصل عیسائیت اور پاپائیت کے خلاف ردِّ عمل کے طور پر لکھے گئے تھے۔ عبدالحلیم شرر پر غالباً والٹر اسکاٹ کے اثرات بھی تھے۔

شوکت صدیقی۔ اس زمانے میں سرسید نے مسلمانوں میں نئے علوم کی ترویج کی جو تحریک شروع کی تھی۔ اس کے اثرات اس زمانے کے سارے ہی لکھنے والوں پر رہے ہیں۔ سرسید تحریک کا بنیادی مقصد مسلمانوں کو ان کی معاشی اور تہذیبی پسماندگی کا احساس دلانا اور انہیں حالات کا چیلنج قبول کرنے کے لئے تیار کرنا تھا۔ عبدالحلیم شرر نے اس سلسلے میں جو راستہ اختیار کیا وہ مسلمانوں کو ان کے شاندار ماضی کی جھلک دکھا کر ان میں کھوئی ہوئی خود اعتمادی کو بحال کرنے کا راستہ تھا۔ انہوں نے اس سلسلے میں انگریزی زبان سیکھی اور اس سے خاطر خواہ استفادہ بھی کیا۔ یہ دراصل اصلاحی دور تھا۔ اُدھر ترجموں کا کام شروع ہو چکا تھا۔ مرزا فدا علی خنجر نے ترجمے کئے۔ منشی تیرتھ رام فیروزپوری نے جاسوسی قصّوں کے ترجمے کئے، تو جناب اس طرح

داستان سے افسانے تک کا سفر جاری رہا۔ دوسری طرف پریم چند کی حقیقت نگاری کی روایت کا سفر بھی جاری تھا اور رومانی تحریک بھی چلتی رہی۔ ان سب میں مغربی و مشرقی تہذیبوں کے امتزاج سے روشن خیالی کی ایک فضا بن رہی تھی۔ اسی فضا میں مرزا ہادی رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" لکھا جاتا ہے جو شاید اس سے پہلے ممکن نہ تھا۔

محمد علی صدیقی۔ شوکت صاحب ابھی آپ نے سرسید تحریک کا حوالہ دیا تھا تو آپ یہ فرمایئے کہ سرسید کا اثر ادب کے کن اصناف پر زیادہ رہا۔ تنقید پر تو یقیناً یہ اثرات نمایاں تھے۔ شاعری میں بھی تھے تو کیا افسانے پر بھی سرسید تحریک کے اثرات پڑے تھے؟

شوکت صدیقی۔ سرسید تحریک کے نتیجہ میں ہمارے ہاں روشن خیالی کی فضا پیدا ہوئی تھی۔ انہوں نے خیال پرستی کے مقابل خرد افروزی اور تقلید کی بجائے اجتہاد پر زور دیا تھا اور ہمیں ماضی پرستی سے نکال کر معروضی حالات کو سمجھنے اور اس کی حقیقت پسندانہ توجیہہ کرنے کی تبلیغ کی تھی۔ انہوں نے جدید علوم اور سائنٹیفک نقطۂ نظر کو کسوٹی بنا کر اپنے ماضی کو پرکھنے کی طرف راغب کیا تھا۔ اس زمانے میں جو کچھ لکھا گیا، جو کچھ سوچا گیا۔ اس پر سرسید کے اثرات سے شاید ہی انکار کیا جا سکے۔ تنقید تو شروع ہی مولانا حالی کے مقدمۂ شعر و شاعری سے ہوتی ہے جس پر سرسید کے اثرات سب سے زیادہ رہے ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد وغیرہ کی نئی شاعری کی مہم بھی سرسید کے تابع رہی ہے۔ اسی طرح سرسید کے ہلکے پھلکے مضامین سے اردو میں مضمون نگاری شروع ہوتی ہے۔ اس حقیقت کے باوصف کہ سرسید سیاسی طور پر انگریزوں کے معاون و مددگار کا کردار ادا کر رہے تھے۔ مگر وہ ملائیت اور بنیاد پرستی کے خلاف جہاد کے ساتھ ساتھ نئے علوم اور جدید افکار کی تبلیغ بھی کر رہے تھے۔ اس حیثیت سے دیکھا جائے تو ترقی پسند تحریک سرسید کی تحریک ہی کی ایک توسیعی شکل کہی جا سکتی ہے۔

محمد علی صدیقی۔ شوکت صاحب مختصر افسانے کی ابتدا پریم چند سے ہوئی تھی تو کیا ترقی پسند افسانے کا آغاز بھی آپ پریم چند ہی سے کریں گے؟

شوکت صدیقی۔ دیکھیے ترقی پسندیت کسی عقیدے کا نام تو ہے نہیں۔ ہمیں جہاں بھی ادب معاشرتی صورت گری کرتا ہوا نظر آئے وہاں ترقی پسند خیالات لامحالہ ملیں گے۔ پریم چند نے شروع ہی سے اپنی توجہ معاشرتی مسائل پر رکھی اور معاشرہ کی تصویر کشی کر کے حقیقت نگاری کی

داغ بیل ڈال دی تھی۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے جو ان کے بعد آئے تھے پریم چند ہی کی وضع کی ہوئی روایت کو آگے بڑھایا۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ زیادہ تنقیدی بصیرت رکھتے ہوں۔ انہیں افسانے کی مغربی تکنیک پر زیادہ بھرپور دسترس حاصل رہی ہو اور وہ مواد اور اسلوب کے امتزاج کی زیادہ خوبصورت صورت گری پر قدرت رکھتے ہوں لیکن پریم چند سے اوّلیت کا اعزاز کوئی دوسرا چھین ہی نہیں سکتا۔

محمد علی صدیقی۔ جس طرح سوامی گوپی نند اور ٹیگور نے روسی انقلاب کے بعد سوشلزم کو ہندوستانی مسائل کا حل سمجھا تھا۔ اسی طرح پریم چند کے بارے میں بھی یہ کہا جاتا ہے کہ ۱۹۳۰ء کے بعد وہ سوشلزم کی طرف مائل ہونے لگے تھے۔ اسی لئے آخری دور کی تحریروں میں وہ خیال پسندی سے نکل آئے تھے اور ان کے ہاں سوشلسٹ رویہ مسائل کے تعلق سے نمایاں ہو چلا تھا؟

شوکت صدیقی۔ جی ہاں ان کے سیاسی خیالات میں زبردست تبدیلی رونما ہونا شروع ہو گئی تھی اور ان کے افسانوں میں انقلابی رجحانات نمایاں ہونے لگے تھے۔ انہیں آپ اس بات کی شہادت کے طور پر تو پیش کر سکتے ہیں لیکن واضح طور پر سوشلزم کی کھلم کھلا طرف داری شاید ان کے افسانوں میں اس طرح نہیں آئی تھی جیسی بعد کے سوشلسٹ حقیقت نگار افسانہ نگاروں کے ہاں ملتی ہے۔

مظہر جمیل۔ اصل میں وقت کے ساتھ ساتھ پریم چند کی حقیقت نگاری زیادہ گہری ہوتی گئی تھی جس کی ایک مثال ان کا افسانہ "کفن" ہے جس میں پریم چند سماجی حقیقت نگاری کو نقطۂ کمال پر برتتے ہیں اور زندگی کی تلخی وسفاکی کو پورے فنکارانہ شعور سے پیش کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی۔ بات دراصل یہ ہے کہ ہمارے ہاں جو فکری رویّے رہے ہیں ان پر بنگال سے اُٹھنے والی فکری، تہذیبی اور سیاسی تحریکوں کے بڑے گہرے اثرات رہے ہیں۔ یوں بھی مغربی علوم اور افکار سب سے پہلے بنگال ہی میں عام ہوئے تھے۔ انگریز سب سے پہلے بنگال میں وارد ہوئے تھے۔ کلکتہ مدتوں ان کا دارالحکومت رہا تھا۔ دوسرے اصنافِ ادب کے ساتھ فکشن کو بھی بنگال میں خاص طور پر مقبولیت حاصل ہوئی تھی اور بنگالی فکشن میں ایک خاص تیکھا پن شروع ہی سے نمایاں رہا ہے۔ قومی آزادی کا شعور، انقلابی رجحانات، ترقی پسند خیالات

اور سائنسی نقطۂ نظر بنگالی ادب میں ہمارے مقابل بہت پہلے آ چکے تھے۔ سرت چندر، چٹرجی، ٹیگور، بنرجی وغیرہ کے اثرات بنگالی میں تو خیر تھے ہی، اردو میں پریم چند کے ہاں بھی ان اثرات کی کارفرمائی ملتی ہے۔ وہ اپنی ملازمت کے سلسلے میں دیہاتی ماحول سے بخوبی واقف ہو چکے تھے اور ہماری زرعی معیشت کے تضاد کو خوب اچھی طرح سمجھتے تھے۔ وہ عام لوگوں اور کسانوں کی زندگی کی تلخی کو خود اپنی زندگی میں محسوس کرتے تھے۔ یہی تلخی ان کے افسانے کفن میں ظہور پا گئی ہے۔ یہاں پریم چند نے پسماندہ طبقے کی تلخ حقیقت کو بڑی سفاکی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ زندگی کی تلخی اور بھوک کی سفاکی افلاس کے مارے ہوئے انسانوں کو ایسے حالات سے بھی دوچار کر دیتی ہے جہاں وہ اپنے پیاروں کا کفن تک بیچ کر کھا جاتے ہیں۔ یہ محض معروضی حقائق کی اعلیٰ تصویر کشی نہ تھی بلکہ اس میں اس بنیادی حقیقت کی طرف بھی اشارہ تھا کہ آزادی نام ہے مجبوری کے احساس کا۔

مظہر جمیل۔ گویا کفن میں اس وقت کے ہندوستانی افلاس زدہ دیہات میں پھیلی ہوئی زندگی کی IRONY پوری طرح ابھر کر آ گئی ہے۔ شوکت صاحب ابھی آپ نے پریم چند کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں میں کرشن چندر، منٹو، بیدی اور عصمت وغیرہ کے نام لئے تھے تو؟

محمد علی۔ بلکہ میرے خیال میں تو انہیں دوسرے گروہ میں شمار کیا جانا چاہیئے کیونکہ پریم چند اور ان لوگوں کے درمیان ایک اور گروپ بھی سرگرمِ عمل تھا۔

شوکت صدیقی۔ جی ہاں سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، قاضی عبدالغفار، سہیل عظیم آبادی وغیرہ۔ پریم چند کی حقیقت نگاری کا اتباع کرتے نظر آتے ہیں۔ یہیں سے روسی ادب اور انقلابِ روس کے اثرات ہمارے ادب میں آنے لگتے ہیں اور روسی ادب میں دلچسپی اور شغف بڑھتا ہے روسی ادب کے تراجم ہونے لگتے ہیں۔ خود منٹو اپنے ادبی سفر کا آغاز روسی ادب کے تراجم سے شروع کرتے ہیں۔ گورکی اور ٹالسٹائی کی سماجی حقیقت نگاری کے اثرات براہِ راست ہمارے ادب میں آنے لگتے ہیں۔ کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت، اوپندر ناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، سہیل عظیم آبادی، فیاض محمود، عاشق حسین بٹالوی، دیوندر ستیارتھی، ممتاز مفتی، غلام عباس، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی، اختر اورینوی، صادق الخیری اور مرزا ادیب کم و بیش ایک ہی زمانے میں آگے پیچھے ادب کے افق پر نمودار ہوئے تھے اور دیکھتے ہی دیکھتے سارے ادبی ماحول پر چھا گئے۔ ان سے

تھوڑے ہی فاصلے پر جو نسل افسانے کی دنیا میں داخل ہو رہی تھی ان میں بلونت سنگھ، مہندر ناتھ، راماننند ساگر، شمشیر سنگھ نرولا، مدھوسودن، قرۃ العین حیدر، اے حمید، انور، قدرت اللہ شہاب، ابو الفضل صدیقی، اشفاق احمد، رام لال، صدیقہ بیگم سیوہاروی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، انتظار حسین، ممتاز شیریں، ہنس راج رہبر وغیرہ شامل تھے۔ بعد میں جیلانی بانو، انور عظیم، جوگندر پال، واجدہ تبسم، حمید کاشمیری اور دوسرے افسانہ نگار اس کارواں میں شامل ہوئے۔

مسلم شمیم۔ یہاں ایک ذاتی سوال کرنا چاہتا ہوں۔ ویسے تو آپ نے اٹھارہ سال کی عمر سے افسانے لکھنے شروع کئے تھے لیکن ترقی پسند فکر سے آپ کا رابطہ کس طرح بن سکا تھا؟

شوکت صدیقی۔ امر واقع تو یہ ہے کہ افسانہ نگاری میں نے کسی شعوری کوشش کے نتیجہ میں شروع نہیں کی تھی۔ لکھنے پڑھنے کا شوق بچپن ہی سے تھا۔ کچھ ماحول بھی علمی ادبی قسم کا تھا۔ لہٰذا داستانی ادب پڑھنے کا موقع چھوٹی عمر ہی میں مل گیا تھا۔ ترجمے بھی مزا دیتے تھے۔ فکشن کی طرف طبعی رجحان تھا۔ زمانہ طالب علمی میں لکھنو کے ترقی پسند لکھنے والوں سے ملنے جلنے کے مواقع بھی ملے۔ ان سے گفتگو کرنے اور بحث مباحثہ کے نتیجے میں ایک ذہنی تبدیلی تو یہ آئی کہ علمی تلاش اور جستجو بڑھی۔ اس زمانے میں لکھنے کا بھی جنون تھا اور پڑھنے کا بھی۔ ۱۹۴۵-۱۹۴۶ء تک میں کوئی سو سوا سو افسانے لکھ چکا تھا جن میں سے بعض تو ترمیم و اضافے کے ساتھ میرے مجموعوں میں شریک کر لئے گئے ہیں لیکن بیشتر اب تک کسی مجموعے میں شامل نہیں ہو سکے ہیں۔ ان کے تراشے دوسرے اہم کاغذات کے ساتھ ایک حادثہ میں ضائع ہو گئے۔ اب وہ جرائد بھی نایاب ہیں جن میں یہ افسانے شائع ہوئے تھے۔

مسلم شمیم۔ آپ کا پہلا افسانہ کون سا تھا، کچھ یاد ہے؟

شوکت صدیقی۔ مجھے صحیح طور پر تو یاد نہیں ہے، لیکن اتنا ضرور یاد ہے کہ میں نے ابتدائی دور میں ایک افسانہ چائے کے باغات میں کام کرنے والوں پر لکھا تھا۔ وہ افسانہ مجھے بھی بہت پسند تھا اور اس کی ہر طرف سے حوصلہ افزائی بھی خاصی ہوئی تھی۔ اسی طرح ایک اور کہانی تھی "غم دل اگر نہ ہوتا"۔ وہ بھی اس زمانے میں خاصی مقبول ہوئی تھی۔

مظہر جمیل۔ یہ تقسیم سے پہلے کا قصہ ہے؟

شوکت صدیقی ۔ جی ہاں، لیکن میرا پہلا مجموعہ "تیسرا آدمی" تقسیم کے بعد ہی چھپا تھا۔ اس میں بیشتر کہانیاں ۱۹۴۵ء تا ۱۹۵۱ء تک کے دور کی تھیں۔ دوسرا مجموعہ "اندھیرا اُجالا غالباً ۱۹۵۴ء میں شائع ہوا تھا۔

محمد علی صدیقی ۔ شوکت صاحب، آپ غالباً ۱۹۳۷ء یا ۱۹۳۸ء سے ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ رہے ہیں۔ آپ یہ فرمایئے اس زمانے میں کون کون سے غیر ملکی افسانہ نگار تھے جن کے اثرات برصغیر کے افسانہ نگاروں پر تھے یا جن سے آپ نے بطورِ خاص روشنی حاصل کی ہو؟

شوکت صدیقی ۔ میری پہلی کہانی ۱۹۴۱ء میں چھپی تھی لیکن میرا رابطہ ترقی پسند مصنفین سے ۱۹۴۳ء میں ہوا تھا۔ اس زمانے میں جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا ہے لوگوں میں پڑھنے کا ذوق خاصا تھا۔ گورکی، ٹالسٹائی اور دوسرے روسی ادیبوں کی تحریریں خاص طور پر بہت زیادہ مقبول تھیں شولوخوف کے ناولوں اور کہانیوں کے ترجمے بھی ہوئے تھے۔ ایلیا اہرن برگ کے ناول اور کہانیوں کو بھی خاصا پسند کیا جاتا تھا، لیکن افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ چرچا چیخوف اور موپساں کا تھا۔ سمرسٹ مام اور ورجینا وولف کو بھی بعض حلقوں میں پسند کیا گیا لیکن ان کے اثرات نسبتاً کم تھے NEW WRITINGS سیریز میں لکھنے والوں کی تحریریں بہت جلد مقبول ہوجاتی تھیں۔ ہمنگوئے کا ناول جو اسپین کی خانہ جنگی کے پس منظر میں لکھا گیا تھا۔ اس کا بھی بہت چرچا تھا۔ اس وقت جو فضا تھی وہ کچھ اس قسم کی تھی لوگ نئی نئی کتابیں اور رسائل پڑھتے تھے اور ان پر چائے خانوں میں جم کر بحث ہوا کرتی تھی۔ یہ ممکن ہی نہیں تھا کہ کوئی اچھی چیز کہیں چھپے اور لوگ اس کا نوٹس نہ لیں۔ اسی لئے لوگ محض ایک دو اچھی چیزیں لکھ کر بھی راتوں رات شہرت حاصل کر لیتے تھے۔ اِدھر انجمن ترقی پسند مصنفین کی تنقیدی نشستوں میں ہونے والے علمی و ادبی مباحثے بھی ذہنی تعمیر و تشکیل میں بڑا کردار ادا کرتے تھے۔ آپ جانتے ہیں یہ تنظیم دراصل ایک متحدہ محاذ تھی، مختلف ذہنی رویے رکھنے والے باشعور اور روشن خیال فنکاروں کا۔ جس میں مختلف زاویۂ نظر دورانِ بحث سامنے آیا کرتے تھے۔

محمد علی صدیقی ۔ جہاں تک مواد اور موضوع کا تعلق ہے۔ اس سلسلے میں تو کوئی ابہام نہیں ہے کہ ترقی پسندوں کے سامنے تو پوری زندگی اپنی تمام تر سچائیوں، سفاکیوں، رعنائیوں کے ساتھ

بکھری ہوئی تھی اور ترقی پسندوں نے ابتداء ہی سے انسان اور معاشرے کے طبقاتی تضادات کو فوکس کر لیا تھا۔ لیکن تکنیک کے باب میں ترقی پسند افسانہ نگاروں کو جن مراحل سے گزرنا پڑا ان کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے ؟

شوکت صدیقی۔ تکنیک یا اسلوب بیان کو مواد اور موضوع سے الگ کر کے تو نہیں دیکھا جاسکتا۔ اصل میں مواد خود اپنے اظہار کا پیرایہ متعین کرتا ہے۔ یہی کچھ افسانے میں ہوا، جو تنوع ترقی پسند افسانے میں موضوعات کے تعلق سے رہا ہے کم و بیش اتنی ہی متنوع صورتِ حال تکنیک کے سلسلے میں رہی ہے اور ایسا معلوم ہوتا تھا گویا ہر نیا افسانہ نئے انداز میں لکھا گیا ہو اور اگر کوئی خاص اسلوب لوگوں کو پسند آجاتا تھا تو پھر اس کی نقل شروع ہو جاتی تھی اور وہ اس عہد کا مقبول اسلوب بن جاتا تھا۔ شروع شروع میں افسانے کی تکنیک بہت ڈھیلی ڈھالی تھی۔ خود "انگارے" کے افسانے ہیئت اور اسلوب کے اعتبار سے بہت ڈھیلے ڈھالے انداز کے تھے۔ احمد علی کے افسانوں میں بھی وہ چابکدستی نہیں تھی جو ان کی بعد کی تحریروں میں ملتی ہے۔ مغربی افسانہ نگاروں کے مطالعہ سے لکھنے والوں کے اسلوب میں رفتہ رفتہ نکھار آتا گیا اور لوگوں میں فنی اعتماد بڑھتا گیا اور تکنیکی تجربات کا سلسلہ چل نکلا۔ کرشن چندر نے تکنیک کے جتنے تجربے کئے ہیں، ان کی مثال کسی دوسرے ہم عصر کے ہاں نہیں ملتی اور پھر ایک دور وہ بھی آیا جہاں سارا زور ہی تکنیک اور ہیئت کے تجربے پر دیا جانے لگا اور موضوع و مواد پس پشت چلا گیا۔

محمد علی۔ ترقی پسندوں کے ہاں بھی تکنیک کو مواد پر ترجیح دی گئی ؟

شوکت صدیقی۔ ہاں اس میں ترقی پسند و غیر ترقی پسند کی کوئی تخصیص نہیں تھی۔ یوں بھی اس زمانے میں ترقی پسندوں اور دوسرے لکھنے والوں کے ہاں کوئی بہت زیادہ حد بندی نہیں تھی۔ حلقۂ اربابِ ذوق والے انجمن کے اجلاس میں شریک ہوتے تھے اور ترقی پسند ادبا حلقہ کے جلسوں میں آیا جایا کرتے تھے۔ البتہ ایک فرق ضرور تھا اور وہ یہ کہ حلقۂ ذوق میں فارم FORM پر زیادہ زور دیا جاتا تھا لیکن مواد کے انتخاب میں وہ ہم سے متاثر ہوتے تھے کیونکہ ہمارے ہاں مواد اور مقصدیت کی اہمیت زیادہ تھی لیکن ہیئت کے تجربوں سے بھی صرفِ نظر نہیں کیا جاتا تھا۔ عموماً لوگ دل کھول کر ایک دوسرے کی اچھی تحریروں پر داد دیتے تھے۔ لیکن بعد میں جب انگریزی حکمرانوں

نے ترقی پسندوں کی پکڑ دھکڑ شروع کی تو حلقے والے بھی ہماری مخالفت میں سرگرم ہو گئے اور یہ مخالفت ادب سے زیادہ نظریاتی بنیادوں پر کی گئی۔ غیر مختصر عرصہ میں افسانوی ادب تجربات کی دولت سے مالامال ہو چکا تھا۔ اس سلسلے میں کبھی روایتی اسلوب اختیار کیا گیا جس میں وحدتِ خیال اور وحدتِ تاثر وغیرہ کا خیال رکھا جاتا۔ کبھی کرداروں یا مکالموں کے ذریعے کہانی کی بنت کی جاتی اور کہیں بغیر پلاٹ (PLOT LESS) کی کہانیاں لکھی گئیں، کہیں خیال کی رو سے کام لیا گیا اور کہیں محض فضا سازی کے ذریعے افسانے کا تاثر پیدا کیا گیا۔ مثلاً کرشن چندر کی کہانی "غالیچہ" علامتوں کے خوبصورت استعمال سے ترتیب پاتی ہے جس میں خیال کی رو بھی چلتی رہتی ہے۔ اسی طرح مرزا ادیب نے ایک کہانی سورج کی کرنوں میں رقص کرتے ہوئے بے نام ذرّوں پر لکھی جو اپنی تاثر پذیری اور دلکشی کی وجہ سے مدتوں یاد رکھی گئی۔ بیدی کے ہاں خیال کی سست روی تکنیک کے دھیمے پن کی صورت میں ظاہر ہوئی جہاں کہانی کی گرہیں آہستہ آہستہ کھُلتی چلی جاتی ہیں۔ منٹو کے ہاں ایک تیکھا پن اور خاص قسم کی جھنکار (BANGe) تھی خصوصاً افسانے کے اختتام میں عصمت اپنے افسانوں کی فضا اُبھرتے ہوئے متوسط طبقے کے گھرانوں کے ماحول میں رچی بسی فضا سے بناتی ہیں۔ شوخ چلتے ہوئے جملوں کی کاٹ کے ساتھ ساتھ گہری نفسیاتی دروں بینی ان کی کہانی کا امتیازی وصف ہے۔ لیکن کرشن کے مقابل میں بیدی، عصمت اور منٹو کے ہاں تکنیکی تجربے نسبتاً کم ہیں اور بعد میں ایک دور تو ایسا بھی آیا جس میں منٹو پر سپاٹ کہانی لکھنے کا اعتراض بھی کیا گیا۔

محمد علی صدیقی۔ افسانوں میں دیہاتی زندگی اور مسائل یوں تو پریم چند کے ہاں ہی آ گئے تھے لیکن پنجاب کے افسانہ نگاروں نے اس سلسلے میں خصوصی توجہ کی، آپ کا کیا خیال ہے؟

شوکت صدیقی۔ یہ درست ہے لیکن اس میں پنجاب اور غیر پنجاب کی تخصیص نہیں تھی۔ بہت سے یوپی، اودھ اور بہار کے لکھنے والوں نے اپنے دیہی علاقوں اور مسائل کو افسانوں میں پیش کیا لیکن دیہی زندگی جتنے بھرپور انداز میں کرشن، بلونت سنگھ، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے ہاں آئی ہے اپنی ساری خوبصورتی، دلکشی اور سفاکی کے ساتھ اتنی دوسروں کے ہاں نہیں آسکی ہے۔ اس کی غالباً وجہ یہ تھی کہ پنجاب کا معاشرہ بنیادی طور پر زرعی معاشرہ تھا اور دیہات و شہر ایک دوسرے میں مدغم تھے، بلکہ دلّی، لکھنو، بمبئی وغیرہ کی طرح کے شہر یہاں تھے ہی نہیں۔ یہاں لکھنے والے دیہی معاشرے

سے زیادہ قریب تھے۔

محمد علی صدیقی۔ اردو افسانے کو دوسری اصناف کے مقابلے میں بہت زیادہ عالمی RECOGNITION ملا اس کی وجہ CONTENT کی حقیقت نگاری تھی یا فارم کا انوکھا پن ؟

شوکت صدیقی۔ میں سمجھتا ہوں یہ صرف مواد کی وجہ سے تھا کیونکہ بیرونی دنیا ہندوستان کو اس کی رنگا رنگی اور بوقلمونی کی وجہ سے جاننا چاہتی تھی اور اس کے لئے افسانہ جو دوسری اصناف کے مقابلے میں زندگی سے زیادہ قریب تھا سب سے بہتر ذریعہ ہو سکتا تھا اور غالباً اسی وجہ سے یہاں کے لکھنے والے افسانہ نگاروں کی تحریریں عالمی انتخاب میں شامل ہونے لگی تھیں۔

مظہر جمیل۔ ترقی پسند افسانے کی حقیقت نگاری اپنی جگہ برحق، لیکن شوکت صاحب یہ تو فرمایئے کہ ترقی پسند افسانے کا سب سے اہم موضوع یا MAIN BURDEN کیا تھا کیونکہ افسانے کے عروج کے زمانے میں یہاں ایک طرف تو قومی آزادی کی جدوجہد اور تحریکیں تھیں، دوسری طرف طبقاتی کش مکش اور مزدور، کسانوں کی تحریکیں تھیں۔ بنگال کے قحط میں لاکھوں انسانوں کی موت بجائے خود بہت بڑا موضوع تھا۔ اس صورتِ حال میں افسانہ نگاروں کو مواد کی تلاش میں کوئی خاص کاوش تو کرنی نہیں تھی کیونکہ ہر طرف افسانے بکھرے ہوئے تھے۔ محض حساس نگاہ اور فنکارانہ خلوص کی ضرورت تھی، لیکن اس کے باوجود ترقی پسندوں نے محض چند گنے چنے موضوعات کو منتخب کیا جن کا تعلق سیاسی اور معاشی مسائل سے تھا اور ہندوستان کی جنگِ آزادی سے ترقی پسند افسانہ بہت زیادہ اخلاص نہ برت سکا، اس سلسلے میں آپ کیا فرماتے ہیں ؟

شوکت صدیقی۔ تقسیم سے قبل جو فضا ہندوستان میں تھی وہ تو وہی تھی جس کی طرف آپ نے ابھی اشارے کئے ہیں لیکن اس میں ترقی پسندوں کے رویّے کو سمجھنے کے لئے آپ کو اس بات پر بھی توجہ کرنی پڑے گی کہ ترقی پسند تحریک میں ہر قسم کے خیالات رکھنے والے لوگ شامل تھے سوشلسٹ نظریات کے حامل بھی تھے اور کانگریسی خیالات کے لوگ بھی۔ روشن خیال میانہ رو حضرات بھی تھے اور گرم جوش نوجوان بھی۔ ظاہر ہے ترقی پسند مصنفین کی انجمن کسی حکم نامے کے ذریعے تو لوگوں کو کسی خاص موضوع اور کسی خاص انداز کے افسانے لکھنے پر مجبور نہیں کر سکتی تھی۔ لہٰذا آپ دیکھئے اس زمانے میں ہر طرح اور ہر موضوع کے افسانے لکھے گئے۔ معاشی، سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی استحصال خاص

موضوع رہے ہیں اور امن عالم کے حق اور جنگ کے خلاف بھی خاصا کچھ لکھا گیا کیونکہ اس زمانے میں جنگ کے بطن سے اُبھرنے والی فاشزم پوری انسانی تہذیب ترقی بلکہ انسانی بقا کے لئے سب سے بڑا خطرہ سمجھی جارہی تھی اور یہی وجہ ہے کہ پوری دنیا میں غیر ترقی پسند ادیب بھی فاشزم کی مخالفت میں صف آرا ہونے لگے تھے۔ جس کی مثال سارتر اور رسل کے رویوں سے دی جاسکتی ہے۔ اس جنگ میں روس بھی اتحادیوں کی صف میں شامل ہو کر فاشزم کے خلاف لڑ رہا تھا۔ جنگ کے زمانے میں قومی آزادی کی تحریکوں کا اُبال بھی قدرے کم ہو گیا تھا۔ اس صورتِ حال میں تمام باضمیر اور انسانیت دوست ادیبوں کی توجہ جنگ کے خلاف لگی ہوئی تھی۔ پھر جنگ ختم ہوتے ہی محض دو ڈھائی سال کی مدت ہی میں ملک کی تقسیم واقع ہو گئی۔ ممکن ہے اسی لئے آپ کو افسانے میں قومی آزادی کی جھلک مقابلتاً کم نظر آتی ہو۔ لیکن یہ کہنا درست نہیں کہ ترقی پسندوں نے قومی آزادی کو موضوع نہیں بنایا بلکہ اصل بات تو یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک قومی آزادی کی جنگ کا اہم مورچہ تھی اور اسی لئے اس پر قید و بند کی افتاد پڑتی رہی ہے۔

راحت سعید۔ ادب کے طالب علم کی حیثیت سے میں یہ سمجھتا ہوں کہ اردو افسانہ ۱۹۵۰ء یا ۱۹۵۲ء تک جانا ہی جاتا تھا ترقی پسند تحریک کے حوالے سے اور مجھے کوئی ایک نام ایسا نہیں ملتا جس کے افسانے ترقی پسندیت کے عناصر سے خالی رہے ہوں۔ لیکن ۱۹۵۲ء کے بعد ترقی پسند تحریک کے ردِ عمل میں ایسی کوششیں کی گئیں جن کا مقصد ہی ادب کو سماجی عمل سے کاٹ دینا تھا۔ اس کا اظہار افسانے میں بھی ہوا اور ایسا افسانہ لکھا گیا جو اس واضح جہت اور سماجی کمٹ منٹ جیسے عناصر سے عاری تھا جو اس سے پہلے اردو افسانے کے خصوصی امتیاز رہے تھے۔

شوکت صدیقی۔ یہ بات تو کسی حد تک درست تھی کہ ترقی پسندوں کے باہر کسی قابلِ ذکر افسانہ نگار کا نام نہیں ملتا تھا۔ لیکن یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ اس زمانے میں ترقی پسند و غیر ترقی پسندوں کے درمیان ویسی تقسیم نہیں تھی جیسی کے بعد کے برسوں میں پیش آئی۔ ایک وقت تھا کہ ممتاز مفتی، غلام عباس، ممتاز شیریں اور اشفاق احمد بھی اسی طرح ترقی پسند سمجھے جاتے تھے جیسے کرشن، بیدی، اور عصمت۔ سب لوگ نئے نئے موضوعات کو نئے نئے انداز میں لکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ ان لوگوں کے ہاں روشن خیالی تھی اور بہتر انسانی معاشرے کے قیام کی مقصدیت مشترک تھی۔

لیکن رفتہ رفتہ بعض لوگوں نے اپنے اپنے دروازے دوسروں پر بند کرنے شروع کر دیئے۔ پہلے ادب میں مقصدیت پر اعتراض ہوا۔ پھر حقیقت نگاری کو موردِ الزام ٹھہرایا گیا۔ اس کے بعد ترقی پسندوں پر پروپیگنڈے کا بہتان تراشا گیا۔ جنس پرستی اور فحش نگاری بھی ہمارے کھاتے میں ڈالی گئی۔ اسی طرح ترقی پسندوں نے ان لوگوں کو اپنی صفوں میں قبول کرنے سے انکار کر دیا جو عوامی مسائل اور عوامی طرزِ احساس سے منکر تھے اور دانستہ یا نادانستہ انگریزی حکمرانوں کی کاسہ لیسی کو اپنا مقدر بنائے ہوئے تھے۔ اس قسم کی تقسیم سے قبل افسانہ ایک بہت اور ایک سطح ضرور رکھتا تھا۔

مظہر جمیل۔ شوکت صاحب، تقسیم کے نتیجہ میں برصغیر آگ اور خون کے جس طوفان سے گزرا اور وحشت و بربریت کے ہاتھوں انسانی اقدار کی جس طرح دھجیاں اُڑی ہیں اس نے بھی افسانے کو ایک بڑا موضوع دیا تھا اور انسانی المیہ پر اردو کے علاوہ تقریباً ساری ہی زبانوں میں بہت وسیع پیمانے پر ادب تخلیق ہوا۔ اس سلسلے میں ہمارے ہاں جو افسانے لکھے گئے انہیں عرفِ عام میں "فساداتی افسانہ" کہا گیا۔ اس تاریخی سانحہ پر ترقی پسندوں نے جو افسانے لکھے ان پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ فسادات کو موضوع بناتے ہوئے ترقی پسندوں نے حقیقت نگاری کی بجائے سیاسی مصلحت پسندی کو ملحوظِ خاطر رکھا تھا اور اگر کسی افسانے میں انہوں نے دو ہندو یا سکھ مرتے ہوئے دکھائے تھے تو وہیں ایک آدھ مسلمان بھی شہید کر دیا گیا تھا۔ اس طرح اس عظیم انسانی المیہ پر ترقی پسند فارمولا کہانی سے آگے نہ بڑھ سکے۔

شوکت صدیقی۔ اس قسم کے اعتراضات کو جن کی کوئی بنیاد نہیں جس کے سر چاہیں منڈھا جا سکتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ معترضین کا واحد مقصد محض ترقی پسندوں کی ٹانگ گھسیٹنا تھا۔ اس قسم کا سب سے پہلا اعتراض ممتاز شیریں نے کیا تھا۔

مظہر جمیل۔ اور حسن عسکری صاحب نے بھی؟

شوکت صدیقی۔ جی ہاں یہ ایک ہی گروپ تھا جن میں قدرِ مشترک ترقی پسند تحریک کی تنقیص تھی۔ لیکن اگر بر بنائے انصاف دیکھا جائے تو صرف کرشن چندر کے ہاں بے شمار خوبصورت اور پُر تاثر افسانے فسادات کے ردِ عمل میں مل جائیں گے۔ جیسے تین غنڈے، پشاور ایکسپریس، ہم وحشی ہیں وغیرہ۔ کرشن کے علاوہ منٹو اور دوسروں کو بھی لے لیجئے، ہر ایک نے ایک دو نہیں بلکہ

بیسوؤں افسانے اس انسانی المیہ پر لکھے تھے، لیکن ظاہر ہے ترقی پسند افسانہ نگار وہ رویہ تو اختیار نہیں کر سکتے تھے جو ایم۔ اسلم نے "رقص ابلیس" اور راما نند ساگر نے اس کے رد عمل میں "اور انسان مرگیا" کی صورت میں پیش کیا جس میں انہوں نے فرقہ وارانہ مظالم کی یک طرفہ داستانیں بیان کی تھیں۔ یہ انداز مسئلے کو کسی ایک جانب دار زاویۂ نگاہ سے دیکھنے کا تھا اور اس کے نتیجے میں فرقہ واریت کی آگ ہی بھڑک سکتی تھی۔ سرحد کے دونوں طرف فرقہ وارانہ رجحانات رکھنے والے تنگ نظر ادیبوں نے یہ موقف اختیار کیا تھا جو یقیناً انسان کش اور غیر عادلانہ رویہ تھا کہ ان لوگوں نے اس اندوہناک موقع کو بھی انسانی زخموں پر نمک پاشی کے لئے استعمال کیا تھا۔ جب کہ ترقی پسندوں نے اس تاریخی المیے کو خالص انسانی نقطۂ نظر سے دیکھا تھا اور انسانی بربریت کو اس کی اصل حالت میں بغیر مسلمان، سکھ یا ہندو کا لیبل لگائے دکھایا تھا اور ساتھ ہی فرقہ واریت سے بلند ہو کر انسانی اقدار اور احساسات کو بیدار کرنے کی کوشش کی تھی۔ فسادات ہماری تہذیبی تاریخ کا بھیانک المیہ تھے اور انہیں اسی نقطۂ نگاہ سے دیکھا جانا چاہیئے تھا جس سے کہ ترقی پسندوں نے دیکھا تھا۔

مظہر جمیل۔ ترقی پسندوں کے ہاں انسانیت کی دائمی اقدار میں جو یقین اور انسان دوستی کا رجحان ملتا ہے، اسے بھی بعض لوگوں نے رومان پسندی سے تعبیر کیا تھا اور ان پر رومان پسند حقیقت نگاری کی پھبتی بھی کسی گئی، جسے ترقی پسندوں نے own بھی کیا اور یہ کہا ہے کہ رومان پسندی کے بغیر حقیقت نگاری انسان کو ان خوابوں سے محروم کر دے گی جو انسان کی بہیمیت کو قابو میں رکھنے کا جواز فراہم کرتے ہیں۔

محمد علی صدیقی۔ انقلاب کا خواب یا بہتر مستقبل کی خواہش اگر رومان پسندیت ہے تو یہ کبھی ادب کے دائرہ کار سے خارج کی ہی نہیں جا سکتی، خود گورکی نے انقلابی رومان پسندیت کو ادبی تاثیریت کے لئے ضروری قرار دیا تھا۔ بشرطیکہ اس کے رشتے خیال پسندی کی بجائے معروضیت سے استوار ہوں اور پریم چند نے بھی اپنے خطبے میں اس پر زور دیا ہے۔

شوکت صدیقی۔ جی ہاں، آپ کے نقطۂ نظر سے مجھے اتفاق ہے۔ میں یہ عرض کر رہا تھا کہ فسادات ایک انسانی المیہ تھا اور ترقی پسندوں نے اسے اسی نگاہ سے دیکھا تھا۔ خود منٹو نے اس انسانی المیہ سے پیدا ہونے والی صورتِ حال پر جس طرح طنز کیا ہے وہ ایک حساس انسان

کا اظہارِ ملامت تھا۔ اس بربریت کے خلاف جو مذہبی تنگ نظری اور تعصب کے نتیجے میں پیدا ہوئی تھی۔

راحت سعید۔ گویا صحیح فکر رکھنے والے ادیبوں نے اس المیہ کو سماجی اور تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھا تھا۔ مذہبی جنون سے پیدا ہونے والے منفی جذبات کے خلاف فضا بنانے کا کام کیا تھا۔

محمد علی صدیقی۔ شوکت صاحب، ہمارے ادبی منظر نامے میں تقسیم کے بعد یعنی ۱۹۵۶ء اور ۱۹۵۸ء کے لگ بھگ ایک نئی صورتِ حال پیدا ہونی شروع ہوئی تھی اور لکھنے والوں کا ایک ایسا مصلحت کوش روپ سامنے آیا تھا جس نے تخلیقِ ادب کو سماجی ذمہ داری سے بری الذمہ ٹھہرا کر ادب میں داخلیت کو رواج دیا اور شعوری طور پر ادب کے مقصدی کردار کی نفی کی۔ اس گروپ میں شاعر بھی تھے۔ نقاد بھی اور افسانہ نگار بھی۔ ان لوگوں نے علامت نگاری اور تجریدیت کو مقصود بالذات سمجھ کر ایسا افسانہ لکھا جو نہ صرف بے سمتی اور عدم مقصدیت کا شکار تھا بلکہ جس نے پہلی مرتبہ افسانے کو ابلاغ کے مسئلے سے دو چار کر دیا۔ اس سلسلے میں آپ کا کیا خیال ہے۔ ان تجریدیت پسند لکھنے والوں کے پیشِ نظر اصل مقاصد کیا تھے؟

شوکت صدیقی۔ دیکھئے اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ علامت نگاری، تجریدیت، اشاریت اور سرّیت وغیرہ فنکار کے ہاتھ میں ایسے TOOLS کی حیثیت رکھتے ہیں جن کی مدد سے وہ اپنی تخلیق کو بناتا، سنوارتا اور نکھارتا ہے۔ یہ بجائے خود مقصود بالذات شے نہیں ہے۔ تقسیم کے بعد ان لوگوں نے جو اپنے آپ کو جدیدیت پسند کہتے تھے علامت نگاری اور تجریدیت ہی کو اپنا مقصد سمجھ لیا تھا۔ ان کے پیشِ نظر سب سے بڑا مقصد تو ترقی پسند افسانے کے اثر و نفوذ کو کم کرنا تھا۔ یوں ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاں بھی علامتوں کا استعمال ملتا ہے اور انہوں نے اشاریت کے باوجود خوبصورت کہانیاں لکھی ہیں۔ جیسے کرشن چندر کی کہانیوں کا ابھی تذکرہ ہو چکا ہے لیکن ان کے پیشِ نظر علامت نگاری مقصد کے طور پر نہیں تھی بلکہ اصل مقصد تو خاص موضوع اور مواد کو پُر تاثیر کہانی میں سمونا تھا۔ لہٰذا ترقی پسند افسانہ نگاروں کی کہانیاں علامت نگاری کے باوجود بے مقصدیت اور گنجلک پن کا شکار نہیں تھیں۔ لیکن جدیدیت پسند افسانہ نگاروں نے اپنا سفر ہی الٹے پاؤں چل کر شروع کیا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا افسانہ نہ صرف بے سمتی کا شکار ہو گیا بلکہ ابلاغ جیسے ضروری

عنصر سے بھی عاری ہو گیا ۔

محمد علی صدیقی ۔ اس سلسلے میں ترقی پسندوں کا کیا ردِ عمل رہا کیونکہ میں سمجھتا ہوں نئے ترقی پسند افسانہ نگاروں میں بھی مروّجہ زبان اور اسلوب کے خلاف ایک رو چل رہی تھی ۔ نئے طرزِ احساس کے اظہار کے لئے نئی لسانی تشکیل اور نئے استعارے کی دریافت پر زور دیا جانے لگا تھا۔ اس وقت معروضی حالات بھی ایسے تھے کہ جن میں واشگاف اندازِ تحریر ممکن نہیں تھا۔ لہٰذا ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بھی اشاریت اور علامتوں کی طرف توجہ کی ۔

شوکت صدیقی ۔ اس صورتِ حال کے دو پہلو تھے ۔ ایک تو یہ کہ تقسیم سے قبل ادیبوں نے آزادی سے جو توقعات وابستہ کر رکھی تھیں وہ پوری نہیں ہوئیں۔ آپ جانتے ہیں انجمن ترقی پسند مصنفین نے قیام پاکستان کی باقاعدہ حمایت کی تھی اور اسرار الحق مجاز نے پاکستان کا پہلا ترانہ لکھا تھا۔ لیکن جب دو آزاد ملک وجود میں آئے تو یہ تلخ احساس ہوا کہ ہمارے ہاں آزادی کے نام پر استحصال کی مزید صورتیں نکل آئی ہیں ۔ نو آبادیاتی نظام نے جدید نو آبادیاتی نظام کی شکل میں اقتصادی اور سیاسی استحصال شروع کر دیا ہے۔ نتیجہ میں فیض کی نظم ؎ یہ داغ داغ اُجالا یہ شب گزیدہ سحر وجود میں آئی جو اس وقت کے عمومی طرزِ احساس کی نمائندگی کرتی ہے ۔ دوسری طرف تقسیم کے فوری بعد ترقی پسند ادیبوں کی انجمن کو بھی تنظیمی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا اور ترقی پسند ادیب جو اس سے قبل سرگرمِ عمل تھے ۔ اظہار کی پابندیوں کی وجہ سے یا کسی اور وجہ سے اتنے پُر جوش نہ رہ سکے اور ان کے ہاں تخلیقی اعتبار سے وقفے پیدا ہو گئے ۔ اس طرح کم از کم پاکستان میں ایک بڑا ادبی خلا پیدا ہوا ۔ یہی وہ زمانہ ہے جب بڑے بڑے ادبی پرچے جو اس وقت ادب کی تخلیقی سرگرمیوں کو مہمیز کرنے میں اہم کردار ادا کرتے تھے ایک ایک کر کے بند ہونے لگے یا بند کر دیئے گئے ۔ ایسے وقت جدت پسندیت کا غلغلہ بلند ہوا جس نے فرد کی تنہائی اور کربِ ذات وغیرہ کا سہارا لے کر ادب کو سماجی تنقید کے دھارے سے کاٹنے کی کوشش کی ۔ ان کے نزدیک فارم کا تجربہ ہی بنیادی مقصد تھا اور تخلیقی تجربہ درونِ ذات کے باہر کوئی اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ اس طرح ادب، ادیب کے خول میں بند ہوتا چلا گیا۔ لہٰذا ابلاغ کا مسئلہ تو پیدا ہونا ہی تھا۔ جیسا کہ عرض کیا گیا علامت نگاری، ایمائیت اور اشاریت حسن کاری کی فنی ضرورتیں ہیں لیکن بجائے خود

مقصود بالذات نہیں ہے ۔ دوسرے یہ کہ جدیدیت پسندوں نے جن موضوعات کو اپنایا تھا۔ ان کا بھی ہمارے معروضی حالات سے کوئی حقیقی تعلق نہیں تھا۔ فرد کی تنہائی یا کربِ ذات کے موضوعات دوسری جنگِ عظیم کے بعد شکستہ یورپ کے موضوعات تو بن سکتے تھے کہ یورپی معاشرہ جنگ کے اثرات اور اس کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی معاشی کساد بازاری اور تہذیبی شکست و ریخت سے دوچار تھا اور سرمایہ دارانہ معاشرے میں قائم اداروں پر اعتبار کم ہوتا جار ہا تھا مثلاً ' خاندان ' کا مستحکم ادارہ ٹوٹ چکا تھا اور ہر آدمی انسانوں کے جنگل میں خود کو تنہا اور بیگانہ محض سمجھنے لگا تھا۔ اس فضا میں وہاں ماڈرن ازم کا چرچا ہوا تھا۔ جس کا بڑا مقصد صنعتی دور میں پیدا ہونے والی حسیت کو گرفت میں لینا تھا۔ ہمارے ہاں تو صنعتی ڈھانچہ ہی ابھی قائم نہیں ہوا اور نہ ان معنوں میں کاسمو پولیٹن شہر وجود میں آئے ہیں جس میں انسانی رشتے ٹوٹ کر رہ جاتے ہیں۔ ہم تو ابھی تک دیہی و نیم شہری معاشرے میں رہ رہے ہیں۔ ہماری معیشت کا انحصار اب بھی بڑی حد تک زراعت پر ہی ہے۔ جس میں انسانی رشتے، صنعتی معاشرے میں پیدا ہونے والے انسانی رشتوں سے قدرے مختلف ہوتے ہیں۔ لہٰذا جدیدیت پسند حضرات نے جن موضوعات کو اپنایا وہ دراصل ہمارا مسئلہ تھے ہی نہیں اور اسی لئے وہ بہت دور تک چل بھی نہیں سکے اور ان میں سے اکثر یا تو کسی نہ کسی ناسٹلجیا کا شکار ہو کر رہ گئے ہیں یا ماضی پرستی کی طرف چلے گئے۔ ان کے ہاں ۳۸ سال گزرنے کے باوجود ہجرت کا ناسٹلجیا ابھی ختم ہی نہیں ہوا تھا کہ ماضی میں اپنی بنیادوں کی کھوج لگانے میں مصروف ہو گئے۔

مظہر جمیل ۔ آپ کا اس دور کے افسانوں کے بارے میں مجموعی تاثر کیسا ہے ؟

شوکت صدیقی ۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کم و بیش دس بارہ سال اردو افسانے پر بہت سخت گزرتے ہیں کیونکہ اس زمانے میں اردو افسانے کو پہلی مرتبہ لایعنیت، بے سمتی بلکہ عدم ابلاغ سے دوچار ہونا پڑا۔ علائم نگاری، ایمائیت اور تجریدیت کے نام پر وہ گرد اُڑائی گئی کہ اب تک کی حاصل کردہ کامیابیاں تک معرضِ خطر میں جا پڑیں۔ اس سے پہلے غالباً افسانہ ہی سب سے مقبول صنفِ ادب تھا۔ لیکن اس دور میں افسانے کا قاری تک گم ہونے لگا اور کہانی کا قالب کہانی پن کی روح سے خالی ہوتا چلا گیا۔ ہر چند اس زمانے میں احمد ندیم قاسمی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ، قرۃ العین حیدر، جوگندر پال، ابوالفضل صدیقی، جیلانی بانو، واجدہ تبسم، انور، غلام عباس، رام لال وغیرہ نے

بعض اچھی کہانیاں لکھیں، لیکن مجموعی طور پر پرانے لکھنے والوں کی رفتار نسبتاً سست رہی اور نئے لکھنے والوں میں سے کوئی ایسا بڑا نام اُبھر کر نہ آسکا جسے ہم اس عہد کا حاصل کہہ سکیں۔

مظہر جمیل۔ لیکن اس کا یہ مطلب تو غالباً نہیں ہے کہ پورا ادبی میدان جدیدیوں کے ہاتھ تھا کیونکہ ترقی پسند خیالات رکھنے والے افسانہ نگار بھی تو نئے انداز سے اپنے عہد کی ترجمانی کر رہے تھے اور افسانہ نگاروں کی ایک نئی نسل سامنے آرہی تھی جس نے ۱۹۷۰ء کے بعد کے برسوں میں اپنی باقاعدہ شناخت قائم کرلی تھی اور جن میں آج کے چند اہم نام بھی شامل ہیں۔

شوکت صدیقی۔ جی میں اسی طرف آرہا تھا۔ ترقی پسند رجحانات رکھنے والے نوجوان ادیبوں نے افسانہ نگاری کی عام فنی روایت سے ہٹ کر بھی لکھا ہے اور علامت نگاری کے ذریعے اپنے عہد کی سماجی معنویت کو پیش کیا ہے۔ اس وقت کے معاشرتی اور سیاسی حالات بھی ایسے تھے جن میں ایمائیت اور اشاریت فنی ضرورت بن گئی تھی۔ شروع شروع میں ایسے نوجوانوں کی تعداد بہت مختصر تھی، لیکن ۱۹۸۰ء کی دہائی شروع ہونے سے قبل ہی خاصی بڑی تعداد نئے افسانہ نگاروں کی آچکی تھی جو نئے فنی لوازمات کے ساتھ سماجی حقیقت کا اظہار کر رہے تھے۔ ان میں انور سجاد، اعجاز راہی، رشید امجد، غیاث احمد گدی، ظہیر بابر، مسعود اشعر، آغا سہیل، احمد داؤد، مرزا حامد بیگ، محمد منشا یاد، مظہر الاسلام، حسن منظر، نجم الحسن رضوی، زاہدہ حنا، نعیم آروی، سعیدہ گزدر، سلطان جمیل نسیم، مشرف احمد، ڈاکٹر شبلی وغیرہ کے نام اہم اور قابلِ ذکر ہیں۔

مسلم شمیم۔ آپ نے اس عہد میں جو کہانیاں لکھی ہیں، ان کے بارے میں کیا آپ مطمئن ہیں؟

شوکت صدیقی۔ دیکھیے جہاں تک مطمئن ہونے کا تعلق ہے تو کوئی فنکار کبھی بھی اپنے فن سے مکمل طور پر مطمئن نہیں ہوتا اور یہی ایک بات اسے آگے بڑھتے رہنے پر اُکساتی رہتی ہے۔ میں جب ۱۹۵۰ء میں پاکستان آیا تھا تو میں نے یہاں ایک نئی دنیا تعمیر ہوتے ہوئے دیکھی تھی۔ اس وقت نقل مکانی کر کے آنے والے عجب بے سروسامانی کے دور سے گزر رہے تھے۔ مختلف علاقوں، تہذیبوں اور پیشوں سے آنے والے لوگ ایک دوسرے میں خلط ملط ہو رہے تھے۔ کسی کے سر پر چھپر تھا اور کوئی آستانہ کی تلاش میں۔ خاندان منتشر ہو چکے تھے گویا کوئی کہیں پڑا تھا اور کوئی کہیں۔ ان ہی میں وہ لوگ بھی تھے جنہیں عرفِ عام

میں سماج دشمن عناصر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یعنی چور، اُچکے، اُٹھائی گیرے، جیب کترے وغیرہ۔ مجھے اتفاق سے ایسے لوگوں کی زندگی کا مشاہدہ کرنے کا موقع مل گیا اور ان کے نفسیاتی، معاشرتی اور معاشی مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی تو معلوم ہوا ہر آدمی میں ایک دلچسپ دنیا چھپی ہوئی ہے۔ اس سلسلے میں آپ کو ایک قصہ سناتا ہوں جس سے آپ کو شاید کچھ اندازہ ہو کہ ہم اس زمانے میں کس صورتِ حال سے دوچار تھے۔ اس وقت میں جیکب لائن کوارٹرز کے پیچھے ایک چھوٹے سے کمرے میں رہتا تھا۔ تنگدستی کا زمانہ تھا۔ صبح مجھے کہانی لکھ کر ابنِ انشاؔ کو دینی تھی۔ اس وقت اچھی کہانی کے ۵۰ روپے ملا کرتے تھے اور بعض نادہند اور غیر ذمہ دار ایبول کی وجہ سے جو پیسے وصول کرنے کے باوجود کہانی دینا بھول جایا کرتے تھے ایڈیٹر صاحبان نے یہ شرط طے کر رکھی تھی کہ کہانی دے جاؤ اور پیسے لے جاؤ۔ ہمیں پیسوں کی ضرورت تو تھی ہی۔ صبح کہانی دے کر پیسے وصول کرنے تھے لہٰذا ہم اس تنگ و تاریک کمرے کے ایک کونے میں سر جھکائے کہانی لکھنے میں مصروف، کمرے کے درمیان چھ سات آدمی بیٹھے جوا یعنی مانگ پتہ کھیل رہے تھے۔ کمرہ سستے سگریٹوں کے دھوئیں سے بھرا ہوا تھا۔ شاید کوئی چرس سے بھی شوق فرما رہا تھا۔ قہقہے لگ رہے تھے۔ ایک ہنگامہ تھا اور اس میں میں سر جھکائے بیٹھا کہانی لکھ رہا تھا۔ کبھی کبھی کوئی مستانہ وار نعرہ لگاتا "شوکت بھائی ماسوکوں کو چٹھی لکھ رہے ہو؟" اس پر پھر ایک قہقہہ لگتا۔ تو جناب یہ فضا تھی جس میں ہم رہ رہے تھے اور آپ جانتے ہیں وہ کہانی کون سی تھی۔ وہ میری کہانی "تیسرا آدمی" تھی جو بعد میں بہت مشہور ہوئی اور جس کے دوسری زبانوں میں بہت سے تراجم ہوئے۔ اسی ماحول میں، میں نے "راتوں کا شہر" لکھی جسے پطرس صاحب نے نہ صرف بہت پسند کیا بلکہ اس کا ترجمہ کر کے HUNDRED BEST STORIES OF THE WORLD میں شامل بھی کرایا۔ اس زمانے میں ان سے میرا کوئی تعارف بھی نہیں تھا لیکن انہوں نے کہانی پڑھ کر غلام عباس صاحب کو پسندیدگی کا خط لکھا اور ترجمہ کرنے کی اجازت چاہی۔ میری کہانی "خلیفہ جی" جیب کتروں کی زندگی پر مشتمل تھی۔ اسی طرح میری بیشتر کہانیاں میرے اپنے تجربات اور مشاہدات کا حاصل ہیں اور ان میں تخیل کی کارفرمائی صرف اسی حد تک ہے جتنی کی فنی طور پر ضروری تھی۔ ان میں سے بعض کہانیاں ایسی بھی ہیں جنہیں اب پڑھتا ہوں تو احساس ہوتا ہے کہ ان میں کہیں کوئی کسر رہ گئی اور اگر آج انہیں لکھتا تو شاید اس طرح نہ لکھتا بلکہ کسی اور شکل میں لکھتا۔ بہر اچھا

فنکار اپنی تحریروں پر نظرثانی کرتا رہتا ہے۔ ٹالسٹائی کے بارے میں تو مشہور ہے کہ وہ ایک مسودہ میں آٹھ آٹھ دس دس بار تبدیلیاں کیا کرتا تھا اور اس کی بیوی صوفیہ بے چاری انہیں صاف کرتے کرتے نڈھال ہو جاتی تھی۔ فلابیر کا بھی یہی عالم تھا۔ غلام عباس اور بیدی بھی ایک ایک جملے کی کئی کئی مرتبہ ساخت بدلتے رہتے تھے۔ یہاں تک کہ انہیں اطمینان ہو جاتا کہ اب اس میں تبدیلی کی مزید گنجائش نہیں ہے۔

محمد علی صدیقی۔ نئے لکھنے والوں کے ہاں بھی آپ کو اتنی محنت اور مشقت کا احساس ہوتا ہے؟

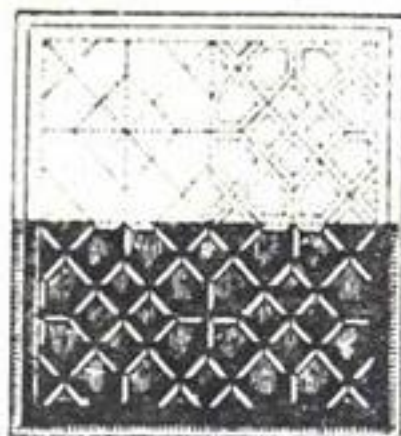
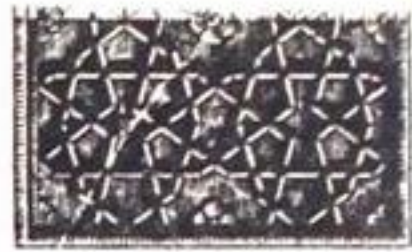
شوکت صدیقی۔ جی نہیں، بلکہ یوں لگتا ہے جیسے زیادہ تر لوگ کاتا اور لے دوڑے کے قائل ہو گئے ہیں۔ آج ایک کہانی لکھی نہیں کہ کل شہرت کا خواب دیکھنے لگتے ہیں۔ لکھنے اور پڑھنے کا اب وہ ذوق کم ہی نظر آتا ہے۔ لوگ اپنی تحریر کو حرفِ آخر سمجھنے لگے ہیں اسی لئے ان کے ہاں نہ خیالات کی گہرائی ملتی ہے اور نہ عبارت کی نوک پلک سنوارنے کا احساس، سوائے چند مستثنیات کے۔

راحت سعید۔ شوکت بھائی ایک مرتبہ پھر آپ کی توجہ اصل موضوع کی طرف مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ ہم دراصل گفتگو کر رہے تھے افسانے کی نئی صورتِ حال کے بارے میں اور ابھی جو گفتگو ہوئی اس سے میں نے یہ تاثر لیا ہے کہ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ ترقی پسند افسانے کے ردِ عمل بلکہ مخالفت میں جدیدیت کی لہر اٹھی تھی جس میں افسانے کو سماجی حقیقت نگاری سے کاٹنے کی کوشش کی گئی۔ کربِ ذات، تنہائی اور بطونِ ذات وغیرہ کو موضوعات ٹھہرا کر علامت نگاری شروع کی گئی۔ جدیدیت پسندوں نے یہ رویہ دراصل مغرب کی نقالی میں اختیار کیا تھا اور اس کے لئے کوئی معروضی جواز موجود نہیں تھا۔ بطونِ ذات سے آگے بڑھ کر نفسیاتی موشگافیوں کی کہانی لکھی گئی۔ اس کے بعد علامتی در علامتی کہانیوں میں "کولاش" کی تکنیک آئی۔ تو یہ جو تکنیکی تجربے کے نام پر دھول اڑائی گئی ہے، اسے آپ کوئی GENUINE ادبی سرگرمی سمجھتے ہیں یا محض ترقی پسندیت کی مخالفت اور اس کے اثر کو کم کرنے کی کوشش؟

شوکت صدیقی۔ دیکھئے افراط و تفریط تو ہر تحریک میں ہوتی ہے۔ اس میں فرق صرف تناسب کا ہوتا ہے۔ اس زمانے میں جو تجربات ہوئے ان میں فنکارانہ خلوص کم تھا اور نقالی زیادہ۔ بہت کم لوگ ایسے تھے جو علامتی کہانیاں لکھنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ باقی جو تھے وہ بھیڑ چال کے طور پر نقل کر رہے تھے۔ ان لوگوں نے محض تکنیک ہی کو سب کچھ سمجھ لیا تھا اور موضوع اور مواد کو پسِ پشت

ڈال رکھا تھا حالانکہ فن پارا پیدا ہی ہوتا ہے مواد اور فارم کے خوبصورت امتزاج سے۔ لکھنے والوں کے اس رویّے نے انہیں معروضیت سے بے پروا بنا دیا اور حال جس میں وہ رہ رہے تھے ان کے لئے بے معنی ٹھہرا۔ اس سلسلے میں، میں آپ کو فیض صاحب کی سارتر سے ملاقات کا قصّہ سناؤں جسے فیض صاحب نے شاید کہیں لکھا بھی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ جب ان کی سارتر سے ملاقات ہوئی اور ذکر ہوا ماڈرن ازم کے تجربات کا تو سارتر نے فیض سے کہا کہ دیکھو بھئی مغرب کے پاس اب بڑے موضوع اور مواد تو ہیں نہیں۔ کیونکہ ہمارے ہاں انسانی مسائل کی وہ صورت نہیں رہی ہے جو مشرق میں ہے۔ ہاں ہمارے پاس تکنیک ہے، لہٰذا نئے لکھنے والے اگر مشرقی موضوعات کو مغربی تکنیک میں لکھیں تو کامیابی کے امکانات زیادہ روشن ہوں گے۔ لیکن جدیدیوں نے اس کے بالکل برعکس عمل کیا۔ انہوں نے تکنیک بھی مغرب سے لی اور موضوع بھی وہ منتخب کئے جن کا ہماری سوسائٹی سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ انہوں نے جو کچھ لکھا اس میں فنکارانہ خلوص اور تاثر پذیری عنقا تھی۔ علامتیں وہ تلاش کی گئیں جن کی ترسیل اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور تھی۔ زبان وہ لکھی گئی جو صدیوں پہلے اساطیر اور صحیفوں میں ملتی تھی اور جو آج کے جمالیاتی احساس کو کوئی حظ پہنچا ہی نہیں سکتی تھی۔ اس بھیڑ چال میں محض چند GENIUNE افسانہ نگار تھے جنہوں نے نئی تکنیکی تجربے کو سوچ سمجھ کر اختیار کیا اور نسبتاً زیادہ بہتر کہانیاں لکھیں اور آج جو صورتحال ہے اس میں تو مجھے پھر ایک مرتبہ سماجی حقیقت نگاری کی طرف مراجعت نظر آ رہی ہے۔ ان لوگوں میں بھی جو کل تک جدیدیت پسندیت کے تحت ادب کو محض ذات کے حوالے سے دیکھتے تھے، سماجی شعور کی سطح بڑھی ہے اور لوگوں میں جدیدیت کے خلاف ردِّعمل شروع ہو چکا ہے۔

راحت سعید۔ شوکت صاحب یہ جو علامتی افسانے اور جدید افسانے کی اصطلاح چل پڑی تھی اور افسانہ نگاری لایعنیت کا شکار ہو گئی تھی وہ صرف اردو ہی تک محدود تھی یا علاقائی زبانوں میں بھی اس کے اثرات تھے؟

شوکت صدیقی۔ جہاں تک میں سمجھتا ہوں، یہ وبا علاقائی زبانوں میں اتنی شدید نہیں ہے۔ خصوصاً سندھی، بنگلہ، سرائیکی وغیرہ میں بڑے جاندار افسانے لکھے جا رہے ہیں۔ خاص طور پر سندھی افسانہ جو ہم تک تراجم کے ذریعے پہنچ رہا ہے۔ فنی اعتبار سے بہت آگے معلوم ہوتا ہے۔

پروفیسر (ڈاکٹر) قمر رئیس

(محمد علی صدیقی، پروفیسر عتیق احمد، پروفیسر حسن عابد، مسلم شمیم، راحت سعید، مظہر جمیل) اشفاق حسین

مظہر جمیل: ڈاکٹر صاحب خواہش ہے کہ آج ادبی مباحث پر جو ترقی پسندوں کے درمیان بالخصوص اور ان سے باہر بالعموم اُٹھتے رہے ہیں آپ کے خیالات ریکارڈ کئے جائیں۔ اور آغاز گفتگو کے طور پر میں چاہوں گا کہ بات وہاں سے شروع کی جائے جہاں ترقی پسندوں کے مخالفین عموماً بات ختم کیا کرتے ہیں۔ یعنی ابتدائی دنوں میں ترقی پسندوں کے ہاں جو یک رخی، بے لچک شدت پسند یعنی SECTERIANISM پیدا ہو گئی تھی تو آپ یہ فرمایئے کہ آخر اس صورتِ حال کی وجوہ کیا تھیں اور جمالیات کے وہ کون سے نظریئے اور خیالات تھے جو اسوقت تحریک کی رہنمائی کر رہے تھے اور جس کا بڑا عکس اسوقت کے منشور میں بھی نظر آتا ہے یا اسوقت کے محض معروضی حالات ایسے تھے جو ترقی پسندوں کے ہاں نعرہ بازی کو راہ دینے کا سبب بنے تھے اور پھر میں یہ بھی جاننا چاہوں گا کہ اس دور کی ادعائیت جو ہمیں بعض لوگوں کے ہاں نظر آتی ہے عام اور GENIUNE ترقی پسندیت کی مظہر تھی یا محض چند لوگوں کا جذباتی رویہ۔

قمر رئیس: آپ نے بہت اہم لیکن بیک وقت کئی سوالات ایک ساتھ اُٹھائے ہیں۔ ہم کوشش کریں گے کہ ان میں سے ایک ایک سوال کو لے کر آگے بڑھیں تاکہ بات واضح ہو سکے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے آغاز میں بہت بھاری کنفوژیشن رہا ہے اور جیسا کہ آپ جانتے ہیں ترقی پسند ادب اور جدید ادب کی اصطلاحات بہت عرصہ تک تقریباً ہم معنی سمجھی جاتی رہی ہیں۔ اس وقت یہ احساس سب لوگوں میں مشترکہ طور پر کارفرما تھا کہ شعر و ادب میں ایسی انقلابی تبدیلی لائی جائے جو تیز رفتاری سے بدلتی ہوئی قومی اور بین الاقوامی صورتِ حال سے ہم آہنگ ہو سکے، اس ایک موقف پر منٹو بھی شریک تھے۔ میراجی بھی شریک تھے اور وہ اصحاب بھی شریک تھے۔ جو بعد میں حلقہ اربابِ ذوق کے تحت مجتمع ہوئے اور دوسری طرف وہ لوگ

بھی شریک تھے جو ایک واضح سماجی اور سیاسی کمٹ منٹ کے ساتھ ادب میں آئے تھے۔ اگرچہ ان کا ذہن بھی اس وقت کے بیشتر نظری مسائل پر بہت زیادہ واضح نہیں تھا، مثلاً مجاز یا جذبی کے ہاں سیاسی فکر بہت واضح نہیں تھی۔ ظاہر ہے ایسا ہونا تو فطری بات تھی کیونکہ ترقی پسند تحریک کوئی باقاعدہ سوچی سمجھی پلاننگ کے نتیجہ میں تو پیدا نہیں ہوئی تھی۔ جہاں ہر بات پہلے سے سوچ لی گئی ہو یا ہر مسئلہ کا حل دریافت کر لیا گیا ہو یا دائرہ کار کے نقشے کی تفصیلات طے کر لی گئی ہوں، بلکہ سچی بات تو یہ ہے کہ یہ تحریک بعض حساس ذہن رکھنے والے ادیبوں شاعروں اور دانشوروں کی جذباتی اُمنگ اور خواہش کو شعوری سطح پر برتنے اور اس کو قومی اور بین الاقوامی صورتحال سے مرتب کرنے کا نتیجہ تھی لیکن وہ جو بات آپ نے کہی ہے SECTERIANISM کے حوالے سے تو اس سلسلہ میں اوّل تو ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ اس قسم کی ادعائیت اگر اس دور کے ادب میں آئی بھی تھی تو اس کے اصل ذمہ دار کون لوگ تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ۳۵ - ۳۶ء اور پھر ۴۰ - ۳۹ء میں ہمارے ہاں اختر حسین رائے پوری، احمد علی، سجاد ظہیر اور سبطِ حسن نے جو بعض نظریاتی مضامین لکھے تھے انہیں اگر ہم آج چالیس پینتالیس سال گزرنے کے بعد اُٹھا کر دیکھیں تو اس میں ہمیں یقیناً واضح SECTERIAN رویّہ اور کٹڑپن محسوس ہوتا ہے کہیں کم اور کہیں زیادہ۔ سجاد ظہیر اور سبطِ حسن کے ہاں کم اور اختر حسین رائے پوری اور احمد علی کے ہاں زیادہ۔ اس سلسلہ کا پہلا مضمون تو اختر حسین رائے پوری کا ہے اور پھر احمد علی کا مضمون ہے جن میں انہوں نے بعض ادبی مسائل پر انتہائی متشددانہ رویّہ اختیار کیا تھا۔ مثال کے طور پر اقبال کے سلسلے میں قطعیت کے ساتھ یہ حکم لگا دیا گیا تھا کہ اقبال ایک فاشسٹ شاعر ہے اور وہ ایک ایسے شاعر ہیں جو زندگی کی بنیاد ایک ایسے سپرمین پر رکھنا چاہتے ہیں جو ہر طرح کے سماجی کمٹمنٹ بلکہ پابندیوں سے بھی مبرا ہو۔ غرض ایک طرف اقبال کے بارے میں کٹڑپن کا یہ رویّہ تھا دوسری طرف اقبال پر مجنوں گورکھپوری، سجاد ظہیر، سبطِ حسن اور سردار جعفری کے مضامین ہیں جن میں ان لوگوں نے اس عقلی بصیرت سے جو مارکسزم نے انہیں دی تھی۔ بعض اہم شعراء کا معروضیت کے ساتھ جائزہ لیا تھا اور ان شعراء کی فکر میں تضادات محسوس ہوتے ہیں ان کی نشاندہی کی تھی۔ ان مضامین میں ہمیں جو رویّہ کارفرما نظر آتا ہے اسے نہ تو ہم REJECTION کا رویّہ کہیں گے اور نہ اس پر

کٹرپن کا الزام لگایا جا سکتا ہے بلکہ ایک علمی مطالعہ اور بحث کا رویّہ ہے جو ادبی تنقید اور تبصرہ کا معروف
اور مستحسن رویّہ ہے۔ آپ دیکھئے کہ مجنوں گورکھپوری نے اقبال کے بارے میں لکھا تھا کہ اقبال اپنی
چند اساسی کمزوریوں کے باوجود ایک عظیم شاعر ہی نہیں بلکہ عظیم مفکر بھی ہے تو اس طرح اقبال کو
ان کے بنیادی CONTRADICTION کے ساتھ سمجھنے اور اپنانے کا رویّہ خالصتاً ادبی اور ترقی پسندانہ
رویہ تھا۔ جب سردار جعفری کی کتاب ترقی پسند ادب شائع ہوئی تھی تو اس میں بھی اقبال کے تعلق
سے۔ منٹو کے تعلق سے اور ایسے ہی بعض دوسرے ادبی مسائل پر کسی قدر شدت پسندی کا اظہار
ہوا تھا لیکن آپ جانتے ہیں کہ اس کے فوراً ہی بعد سردار جعفری نے اپنے اس رویہ کی بھرپور تلافی بھی
کردی اور اقبال کے سلسلہ میں مستقل نوعیت کا عظیم الشان کام کیا ہے۔ اقبال صدی کے سلسلہ
میں انھوں نے جو کام کیا ہے وہ دراصل اقبال کی نئے انداز سے بازیافت کا کام تھا۔ اسی طرح
(خسرو، میر، دلی) اور جوش پر ان کا کام قابل تحسین ہے اور ان کے علمی اور تحقیقی رویّے سے اس
متشددانہ رویّے کی تصحیح ہوگئی جو دراصل ترقی پسندوں پر تھوپ دیا گیا تھا۔ سجاد ظہیر مجنوں
گورکھپوری، احتشام حسین، ممتاز حسین بلکہ سارے ہی ترقی پسند نقادوں نے اپنے کلاسیکل ورثہ
کی بازیافت کے سلسلہ میں جو سائنٹفک رویہ رکھا ہے اور اس میں نہ تو کوئی شدت پسندی نظر
آتی ہے اور نہ ادعائیت کا احساس ہوتا ہے بلکہ علمی اور تحقیقی اور معروضی مطالعہ کا انداز ملتا
ہے۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ ترقی پسندوں پر SECTERIANISM کا الزام بالعموم کس جانب سے
لگتا ہے مثال کے طور پر خلیل الرحمٰن اعظمی تھے جنہوں نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں ترقی پسندوں پر
جذباتی شدت پسندی اور غیر علمی انداز رکھنے کا الزام لگایا ہے لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ
خود خلیل الرحمٰن اعظمی اور ان کے بعض ہم عصروں یعنی بلراج کومل وغیرہ نے جو ایجی ٹیشنل
(AGITATIONAL شاعری) کی تھی تو وہ خود معیار اور قرینے کی تھی؟ بلاشبہ ایک زمانے میں ترقی
پسندوں نے AGITATIONAL شاعری کی ہے جو اس وقت کے معروضی حالات کے تحت انتہائی
ضروری تھی۔ ان شعراء میں مخدوم تھے، جوش تھے، فیض تھے، مجاز تھے، سردار جعفری تھے
لیکن آپ دیکھئے کہ اس موضوعاتی اور وقتی شاعری میں بھی آپ کو ایک خاص فنی بالیدگی
اور فکری اپج اور بلند تخلیقی سطح ملیگی لیکن ان کی نقالی کرنے والے شعراء نے جن میں خلیل الرحمٰن

اعظمی اور بلراج کومل جیسے اشخاص شامل تھے جو سیاسی شاعری کی ہے وہ یقیناً نعرہ کے سطح پر اُتر آئی ہے اور اس شاعری کو میں معمولی درجہ کی شاعری سمجھتا ہوں، چونکہ ان کے ہاں فکری و فنی اظہار میں نہ تو اتنی وسعت تھی کہ وہ سیاسی اور معروضی مسائل کو تجزیاتی نگاہ سے دیکھتے اور انہیں تخلیقی سطح پر اپنی شاعری میں سمو سکتے، اس لئے ان کے ہاں محض سامنے کی باتیں اور جذباتی نعرہ بازی ہی رہ گئی۔ ان لوگوں کے ہاں ایک دور میں جو اتنی کلیت، کٹرپن اور تو ان کے ہاں ردِعمل بھی اتنا ہی شدت سے ابھرا اور ۱۹۴۹ء میں جب دارو گیر کا سلسلہ شروع ہوا اور ترقی پسند ادیب شاعر گرفتار ہوئے، سردار جعفری، خلیل الرحمٰن اعظمی اور دوسرے سارے ہی جانے پہچانے لوگ جیلوں میں بھر دیئے گئے اور ترقی پسند تنظیم ایک طرح سے بکھر کر رہ گئی۔ اور جب یہ لوگ جیلوں سے باہر آئے تو خلیل الرحمٰن اعظمی جیسے لوگ تو یکسر بدلے ہوئے تھے انہوں نے نہ صرف ترقی پسند مصنفین سے کنارہ کشی اختیار کر لی بلکہ اپنے فکری رویے میں بھی ترقی پسندیت سے منحرف ہو گئے۔ آپ جانتے ہیں خلیل الرحمٰن اعظمی کے ہاں اس کے بعد جو دور شروع ہوا اس میں کسی قدر عینیت پسندیت اور روحانیت اور بہت حد تک شعوری طور پر چونکا دینے والی انفرادیت پسندی اور جدیدیت کے عناصر شامل ہو گئے۔ یہاں جو میں نے خلیل الرحمٰن اعظمی کا نام لیا ہے تو یہ محض ایک مثال پیش کرنے کے لئے لیا ہے، یہی سب کچھ تھوڑے بہت فرق کے ساتھ ایسے ہی دوسرے لوگوں کے ساتھ پیش آیا ہے۔ پاکستان میں بھی اور ہندوستان میں بھی۔ یعنی شروع میں جو جتنے متشددانہ خیالات اور رویّے کے پرچارک تھے بعد میں وہ اتنی ہی تیزی کے ساتھ ترقی پسندیت سے منحرف ہوئے ہیں لیکن اصل ترقی پسند اس وقت بھی متوازن فکر اور رویّہ رکھتے تھے اور آج بھی ایسے ہی ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے مخالفین ان منفرد ترقی پسندوں ہی کی تحریروں کو سارے ترقی پسندوں پر تھوپتے ہیں جو بددیانتی کی بات ہے۔

مظہر جمیل: اس سلسلہ میں ڈاکٹر صاحب کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ اس زمانے میں لکھنے والوں اور عام لوگوں کے درمیان جو ایک ہمہ گیر رابطہ کی صورت نکلی تھی اور ترقی پسند ادب کو قبول عام حاصل ہو رہا تھا، اس سے متاثر ہو کر موقع پرست حضرات ترقی پسندوں کی صفوں

میں گھس آئے ہوں تاکہ کم وقت میں زیادہ سے زیادہ شہرت کما سکیں اور جیسے ہی غیر معتدل صورتِ حال کا سامنا ہوا انہوں نے راہ فرار اختیار کر لی۔

قمر رئیس : بلاشبہ ایسا ہی ہوا تھا۔ ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند خیالات اس زمانے میں مقبول ترین ادبی رجحان تھا۔ ترقی پسندوں کے مشاعروں میں شرکت کرنے والے شعراء ایک رات میں ملک بھر میں شہرت حاصل کر لیتے تھے۔ اس صورتِ حال کے پیش نظر لوگوں میں ترقی پسند لہجے اور انداز کی نقل ہونے لگی تھی اور اکثر موقع پرست سطحی اور جذباتی طرز کی خطیبانہ نظمیں پڑھنے کی کوشش کرتے تھے۔ انہیں وقتی طور پر شہرت مل جاتی تھی لیکن وہ بہت جلد بھلا دیئے گئے ہیں۔ اب آپ بعض غیر مستقل مزاج اور ناپختہ ذہنوں کی بد اعمالیوں کی سزا پوری تحریک کو تو نہیں دے سکتے۔

محمد علی صدیقی : ڈاکٹر صاحب میں یہ پوچھنا چاہوں گا کہ ترقی پسند تحریک نے پچھلے پچاس سالوں میں جہاں بہت کچھ پایا ہے وہیں بہت کچھ کھویا بھی ہے۔ جہاں بہت سی ادبی و فکری فتوحات اس کے گوشوارے میں شامل ہیں وہیں بعض ناکامیاں بھی ہیں جن کی طرف ابھی آپ نے بھی اشارے فرمائے ہیں۔ اس تمام افراط و تفریط کو سامنے رکھ کر کیا آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسند شاعری کا گراف اوپر گیا ہے اور قطع نظر کم سطحی وقتی شاعری کے جو بعض نااندیش اصحاب نے کی۔ اکثر ترقی پسند شاعروں نے فکری و فنی بالیدگی، جمالیاتی تصورات اور ادبی سماجی ذمہ داریوں کے ساتھ کچھ ایسے ADJUSTMENT بھی تو کئے ہیں۔ جن سے ترقی پسند شاعری کا خاص BLEND اور آمیزہ بنا ہوگا جیسے آپ ترقی پسند تحریک کا حاصل ٹھہرا سکیں۔

قمر رئیس : محمد علی صدیقی صاحب آپ نے جو سوال کیا ہے اس کا واضح اور سیدھا سادھا جواب تو ممکن نہیں ہے اور یہ بات آپ بھی بخوبی جانتے ہیں لیکن اس جانب کچھ اشارے ضرور کئے جا سکتے ہیں مثال کے طور پر ہمارے جو سرکردہ اور نمائندہ شاعر ہیں ان میں جوش ہیں، مخدوم ہیں۔ مجاز ہیں فیض ہیں، سجاد ظہیر ہیں سردار جعفری ہیں۔ اب آپ دیکھئے ان سب نے ایک دور میں AGITATIONAL شاعری بھی کی ہے جو اس وقت کا نہایت اہم ضروری مطالبہ تھا جس سے ترقی پسند شعرا نے تخلیق ادب کو سماجی ذمہ داری بھی

سمجھتے ہوں صرفِ نظر ممکن تھا ہی نہیں اور ان لوگوں نے کبھی اس بات سے نہ تو انکار کیا ہے اور نہ معذرت خواہانہ رویہ اختیار کیا ہے۔ بلکہ ہمیشہ یہی کہا ہے کہ اگر آئندہ بھی ویسا ہی پُر آشوب دور آئیگا تو پھر ویسی ہی احتجاجی شاعری کرنے سے گریز نہیں کریں گے۔ جیسا کہ بعض انقلابی ادیبوں نے کہا ہے کہ ہمیں بے شک ایسے ادب کی تخلیق کرنی ہے جو صدیوں تک باقی رہنے والا ہو لیکن ساتھ ہی ہمیں لمحہ موجود کی اہمیت سے بھی صرفِ نظر نہیں کرنی چاہیئے کہ کوئی ایک لمحہ بھی ہماری قومی زندگی میں فیصلہ کن ہو سکتا ہے۔ جوش نے انگریزی سامراج کے خلاف جو نظمیں کہی تھیں وہ اپنے اثر و نفوذ کے اعتبار سے بہت زوردار تھیں اور انہوں نے قومی آزادی کی جنگ میں خاص کردار ادا کیا ہے جس کا اعتراف سیاست دانوں نے بھی کیا ہے۔ تو اس زمانے میں ترقی پسندوں نے جو سیاسی اور موضوعاتی شاعری کی بلاشبہ وہ بلند آہنگ تھی لیکن اس میں ایک ادبی شان بھی تھی ایک رجزیہ انداز تھا، لیکن تقسیم کے بعد جب سیاسی منظر نامہ کسی حد تک تبدیل ہوا اور ایک نیا سماجی سفر شروع ہوا تو لہجے میں بھی تبدیلی آئی اور رجزیہ بلند آہنگی ایک نئے ترنم اور لے میں ڈھلنے لگی جس میں گداختگی کے ساتھ شگفتگی بھی ہے اس سلسلہ میں سردار جعفری اور مخدوم کی مثالیں کافی ہوں گی۔ اس بات میں تو آپ غالباً مجھ سے اتفاق کریں گے کہ اس پورے عرصہ میں ترقی پسند شعراء کا تخلیقی سفر مسلسل جاری رہا ہے۔ اور اس اعتبار سے دیکھئے تو آپ کو ترقی پسند شاعری کا گراف اوپر ہی جاتا ہوا محسوس ہوگا اور آج نوجوان ترقی پسند شعراء کی کثیر تعداد ہے جو بہتر سے بہتر شاعری کی تخلیق کر رہی ہے ان میں سے بہت سے تو اپنی ادبی شناخت کروا چکے ہیں اور بہت سے اپنے لہجے اور فن کی تراش خراش میں مصروف ہیں ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی۔ اس سلسلہ میں جو ایک دلچسپ بات نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ ترقی پسند ادب کی تنظیم تو ہندوستان میں موجود ہے لیکن ترقی پسند ادب کی تحریک پاکستان میں جاری و ساری ہے یہاں جو افسانے لکھے جا رہے ہیں اور جو شاعری سامنے آ رہی ہے ان میں ترقی پسند رویہ موجود ہے۔ ان گنت بڑے نام ہیں جو ترقی پسندی ہی کے حوالے سے جانے جاتے ہیں، اور پھر یہ دیکھئے کہ آج ترقی پسند شاعری کا کینوس کس قدر وسیع ہو گیا ہے۔ فکر و نظر میں عالمی مسائل اپنی تمام تر پیچیدگیوں کے ساتھ در آئے ہیں اور اس کے علم و آگاہی کا دائرہ اسقدر وسیع ہو چکا ہے۔ جتنا پہلے کبھی نہ ہوا تھا۔ سائنسی فتوحات نے انسانی شعور کو جو بالیدگی عطا کی ہے۔ اس کے تحت اشیاء اور مظاہر اشیاء

کی ماہیت کو سمجھنے کی خواہش بھی ہمارے شعراء کے ہاں اظہار پا رہی ہے۔ ان حالات میں اگر آپ ترقی پسند شاعری کا جائزہ لیجئے تو معلوم ہوگا کہ یہ شاعری جس پر یک رُخی ہونے کا الزام لگایا جاتا رہا ہے اب کتنی ہی جہت اور تہہ دار ہو چکی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کی ترقی پسند شاعری اس شاعری سے کہیں زیادہ اپیل رکھتی ہے جو ۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت کے نام سے ایک مخصوص منصوبے کے تحت تخلیق کی گئی ہے۔ اس سلسلہ میں محض امثالاً آپ کے ہاں ع۔ یز حامد مدنی، احمد فراز فارغ بخاری، منیر نیازی حبیب جالب، افتخار عارف اور کشور ناہید کے نام لوں گا۔ جن کی شاعری میں آپ کو عالمی طرز احساس کی بہترین شاعری کے نمونے ملیں گے حبیب جالب کی احتجاجی شاعری ایک علیحدہ گفتگو کا تقاضا کرتی ہے جس پر انشاء اللہ آگے چل کر بات ہوگی۔

مسلم شمیم: ڈاکٹر صاحب جب جدیدیت کا ذکر آ ہی گیا ہے تو ذرا اس کے خدوخال، مقاصد اور اثرات پر بھی روشنی ڈالتے چلیئے۔

قمر رئیس: بہت بہتر میں یہی عرض کر رہا تھا کہ ہم شعر و ادب کو ایک سماجی ذمہ داری بھی سمجھتے ہیں یعنی وہ لوگ جو شعر و ادب کی تخلیق کی صلاحیت رکھتے ہوں وہ زندگی کے بہتے ہوئے دھارے میں شریک رہ کر زندگی کو سمجھیں۔ عام لوگوں کے مسائل تصورات اور محسوسات کو اپنے ادب میں جگہ دیں کہ سچا ادب انسانی رشتوں ہی سے پیدا ہوتا ہے جب کہ جدیدیت کا سارا مقصد شعر و ادب کے اس رشتے کو جو ترقی پسند تحریک نے عوام سے جوڑا تھا کاٹ ڈالنا ہے۔ ہمارے ہاں جدیدیت جیسا کہ آپ جانتے ہیں دراصل مغرب اور امریکہ کی ذہنی تحریکوں کی نقالی ہی میں شروع ہوئی ہے اور اب تک ان ہی ذہنی تحریکوں جیسے وجودیت وغیرہ ہی کی کاسہ لیس رہی ہے اس نے اب تک اپنا کوئی رشتہ نہ تو یہاں بسنے والے انسانی معاشروں سے جوڑا ہے اور نہ ہند و پاک کی تہذیبی زندگی کا حصہ بن پائی ہے اور وہ ایسا کر بھی نہیں سکتی کیونکہ اس صورت سے تو وہ وہیں آجائے گی جہاں ترقی پسند تحریک ہے۔ ہندوستان و پاکستان میں جدیدیت کے سامنے نہ تو کوئی لائحہ عمل ہے اور نہ کوئی فکری اساس، یہی وجہ ہے کہ یہ تحریک گذشتہ پچیس سال میں انتہائی موافقانہ فضا کے باوجود کوئی قابل ذکر شاعر اور افسانہ نگار پیدا نہ کر سکی جسے دوسرے درجہ کے بھی ترقی پسند شاعر اور افسانہ نگار کے مقابل رکھا جا سکے۔ ہاں ایک خاص مقصد

جو آپ اس تحریک کے رہنماؤں کی تحریروں میں با آسانی دیکھ سکتے ہیں وہ ترقی پسندوں کی تکذیب، مخالفت اور مطعون کرنا ہی ہے۔

پروفیسر عتیق : ڈاکٹر صاحب میں یہ سوال عموماً دوسرے حضرات سے بھی کرتا رہتا ہوں اور واضح ہونا چاہتا ہوں کہ ترقی پسندیت کا جواب تک پھیلاؤ ہوا ہے کیا اس میں بہت سی چیزیں گڈ مڈ نہیں ہو گئی ہیں۔ اب دیکھئے خالص لبرل ازم یا خالص ہومنیزم ازم کو تو آپ ترقی پسندیت کا متبادل نہیں قرار دے سکتے۔ پہلے ایک چیز تھی کمٹ منٹ نظریئے سے، اصول سے تو اب نظریہ تو تقریباً باطل ٹھہرا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جو لوگ آئے ہیں انہوں نے برملا یہ بات کہی ہے کہ ترقی پسندیت کے لئے کچھ لبرل ازم کچھ روشن خیالی کچھ سیکولرازم ہی کافی ہے اور کمٹ منٹ کوئی لازمی شرط نہیں ہے۔ آپ اس سلسلہ میں کیا فرماتے ہیں۔

قمر رئیس : نہیں عتیق صاحب دراصل آپ نے صورت حال کو بہت زیادہ تعمیم رنگ دے دیا ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ نظریہ کو سب لوگوں نے رد نہیں کیا ہے اور نہ نظریہ کی اہمیت سے لوگ منکر ہیں اور جو اس کا انکار کرتے ہیں وہ اصل میں خود ایک نظریہ رکھتے ہیں

اشفاق حسین : کہیں ایسا تو نہیں کہ چونکہ ترقی پسندوں پر شروع میں پروپیگنڈے کا الزام لگ چکا ہے۔ اس لئے ترقی پسندوں کے بعض حلقوں میں ایک معذرت خواہانہ رویہ پیدا ہو ہوا ور وہ لبرل ازم ہومنزم وغیرہ ہی کو کافی سمجھنے لگے ہوں جس کی طرف ابھی عتیق صاحب نے اشارہ دیا ہے۔ جدید ترقی پسند ادب میں نظریئے کی کمی کا احساس تو یقیناً ہوتا ہے اور انقلاب کی جگہ انقلابی رومانیت نے لے لی ہے اور اشاریت در آئی ہے، یہ دفاعی انداز کہیں معترضین کے خوف کے زیر اثر تو نہیں پیدا ہوا ہے۔

مظہر جمیل : جناب بنیادی طور پر تو بحث پھر وہیں پہنچ جاتی ہے جس کی طرف میں ابتدا میں سوال اُٹھایا تھا یعنی ترقی پسندوں کے ہاں اپروچ APPROACH اور رویے کا جو فرق پیدا ہوا تھا۔ ایک رویہ تو ژدونوف کے نظریہ جمالیات جس کے زیر اثر قطعیت کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی گئی تھی اور لہجے کی بلند آہنگی یا براہ راست خطابت وغیرہ آ گئی تھی۔ بعد کے جمالیاتی ماہرین کے خیالات نے اس رویہ کو سراہنے کی بجائے ایک نئے رویے کو جنم دیا ہے

غالباً نہ تو پہلے رویے کی طرح جارح ہے اور نہ یک رخا لیکن جس میں اپیل پہلے کی بہ نسبت کہیں زیادہ ہے تو یہ فرمایئے کہ یہ جو صورتِ حال ۶۰ کے بعد ترقی پسندوں کے ہاں پیدا ہوئی تو کیا یہ بنیادی جمالیاتی نقطہ نظر کی تبدیلی کی وجہ سے ہوئی یا محض شخصی رویوں کی بنا پر۔

پروفیسر عتیق : ڈاکٹر صاحب ٹھہریئے آپ کے جواب دینے سے قبل میں اس بات کی وضاحت کرنا چاہتا ہوں کہ میں نے جو بات کہی ہے۔ اس کا تعلق رویے سے نہیں ہے۔ کیونکہ رویہ تو ہر شخص کا جداگانہ ہو سکتا ہے بلکہ بات محض اتنی ہے کہ ترقی پسندوں کے ہاں جو کمٹ منٹ ترقی پسندیت سے نظریہ سے اور اعلیٰ مقصدیت ہونی چاہیئے وہ اکثر و بیشتر نئے ترقی پسندوں کی تحریروں میں نظر نہیں آتی۔

قمر رئیس : بھائی! یہ باتیں ایسی ہیں جن میں اختلاف ہو سکتا ہے۔ جزئیات میں بھی اور اساسی معاملات میں بھی، نظریہ بھی اپنی جگہ درست ہے اور کمٹ منٹ کی اہمیت بھی مسلم لیکن ایک بات کو ذہن میں ضرور رکھا جانا چاہیئے کہ ترقی پسند تحریک دراصل ایک متحدہ محاذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں نہ تو سب مارکسٹ اور کمیونسٹ ہیں اور نہ سب گاندھی وادھی ہیں بلکہ یہاں قوم پرست بھی ہیں روشن خیال بھی اور سوشلسٹ بھی آپ دیکھئے اس میں شروع ہی سے گاندھی ازم کے پرچارک جیسے حیات اللہ انصاری کمیونسٹ جیسے سجاد ظہیر اور فیض اور مذہبیت کے پرستار جیسے حسرت موہانی اور محض روشن خیال جیسے محمد علی ردولوی مولوی عبدالحق اور قاضی عبدالغفار وغیرہ جیسے لوگ شامل رہے ہیں۔ یہ سب حضرات جداگانہ سیاسی عقائد و نظریات رکھتے تھے لیکن بعض مشترکہ اقدار پر سب متفق تھے۔ یعنی بھوک افلاس کے بارے میں ان کا رویہ مشترکہ تھا۔ جنگ و امن کے باب میں وہ ایک جیسا سوچتے تھے ظلم اور ناانصافی اور انصاف کے خلاف سب شدید رویہ رکھتے تھے۔ آزادی کی جدوجہد میں سب شامل تھے۔ فرقہ واریت کو سب ناپسندیدہ نگاہ سے دیکھتے تھے۔ جبر و استحصال کے خاتمے پر سب متفق تھے۔ غرض ملکی و بین الاقوامی مسائل میں ان سب میں ایک اشتراک فکر موجود تھی۔ تحریک نے بھی کبھی ان پر کوئی خاص نظریہ تھوپنے کی کوشش نہیں کی۔ لہٰذا دیکھ لیجیئے ان سب متفق نظریہ لوگوں کے اشتراک سے جو ادبی منظر نامہ بنتا ہے وہی دراصل ترقی پسند تحریک کا حامل تھا اور

اب بھی یہی صورتِ حال ہے۔ ہمارے ہاں خصوصاً ہندوستان میں اب بھی نظریہ ساز لوگ بھی اس میں شامل ہیں اور لبرل فکر رکھنے والے روشن خیال بھی میرے خیال میں اس سلسلہ میں کسی کلیت کے بجائے معروضی صورتِ حال کا اہم کردار ہوتا ہے جس سے ترقی پسند تحریک نے نہ تو کبھی اغماض برتا ہے اور نہ اسے ایسا کرنا چاہیئے۔

پروفیسر عتیق : ڈاکٹر صاحب تو پھر وہ جو PURG اور تادیب کا سلسلہ تھا وہ کیا تھا ابھی گفتگو ہوئی کہ لوگ شہرت کی خاطر ترقی پسندوں کی صفوں میں گھس آئے تھے اور نامناسب حالات پیدا ہوتے ہی نکل بھاگے تو کیا ہم ایک مرتبہ ایسے لوگوں کو قبول کرلیں اور کچھ عرصے بعد انہیں نکالنے کی کوشش کریں۔ کیا ہمیں ایسی کسی غلطی کا سدباب نہیں کردینا چاہیئے۔

قمر رئیس : عتیق صاحب نے بہت اہم بنیادی سوال اٹھایا ہے۔ صورتِ حال یوں ہے کہ آزادی کے بعد جبکہ سجاد ظہیر اور دوسرے بہت سے اہم اور معتدل اور متوازن فکر رکھنے والے ادیب پاکستان آ گئے تھے۔ بھیمڑی کانفرنس میں ایک ایسا منشور پاس کیا گیا جس میں ایک مرتبہ پھر ژدرونوف کی SECTERIAN لائن سامنے آئی جس کی طرف مظہر جمیل صاحب نے ابھی ابھی اشارہ کیا ہے۔ اس مینی فیسٹو میں یہ بات کہی گئی تھی کہ ہم ترقی پسند اسی کو کہیں گے جو واضح مارکسی یا سوشلسٹ نظریہ رکھتا ہو اور جو معاشرہ میں موجود طبقاتی آویزش کی جدلیاتی بنیادوں پر توجہ کرسکے اور مظلوم طبقات کی جنگ میں حلیف کی حیثیت سے شریک ہونے کا حوصلہ رکھتا ہو نیز یہ کہ واضح نظریاتی کمٹ منٹ کے بغیر نہ تو کوئی ادب ترقی پسند ادب کہلا سکتا ہے اور نہ کوئی ادیب ترقی پسند ٹھہرتا ہے۔ اس نکتۂ نظر کے تحت انجمن ترقی پسند مصنفین کے منشور میں بنیادی تبدیلیاں عمل میں آئیں اور اس صورتِ حال کو اگر اس وقت کی سیاسی فضا کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ بھیمڑی کانفرنس میں جو تبدیلیاں مینی فیسٹو میں عمل میں آئی تھیں وہ دراصل تنظیمی سطح پر پیش آئی تھیں تخلیقی سطح پر اس ہارڈ لائن کا بہت زیادہ دیرپا اثر ثابت نہیں ہوا تھا۔ اور پھر بہت جلد ہی اس کی تلافی بھی ہوگئی تھی یعنی دہلی کانفرنس میں ایک مرتبہ پھر صورتِ حال کا جائزہ لیا گیا تھا اور منشور میں مناسب تبدیلیاں کی گئی تھیں، اس

طرح متشددانہ رویہ اختیار کرنے کی غلطی کو ترقی پسند ادیبوں نے جلد ہی درست کر لیا یوں بھی بھیمڑی کانفرنس کے اثرات تخلیقی سطح پر نہ ہونے کے برابر تھے۔

پروفیسر عتیق احمد : احتشام صاحب نے تو بہت سخت نوٹس لیا تھا اس پوری صورت حال کا۔

قمر رئیس : جی ہاں بالکل بالکل احتشام صاحب مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر علیم بلکہ سارے ہی قابلِ ذکر ناقدین پر اس کا سخت ردِّ عمل ہوا تھا۔ پاکستان میں بھی اور ہندوستان میں بھی بلکہ بعض حلقوں سے یہ آواز بھی آئی تھی کہ اب ترقی پسند نظریہ ایک سائنسی نکتۂ نظر بن چکا ہے اس لئے شاید ترقی پسند تنظیم کی بھی کوئی ضرورت باقی نہیں رہی ہے۔

محمد علی : اب تو معاملہ قطعی مختلف ہے گویا اب صورت حال یہ ہے کہ جو لوگ معروف معنوں میں جدیدئے اور غیر ترقی پسند رہے ہیں وہ بھی اپنے ترقی پسند ہونے کا تاثر دینے لگے ہیں آج سے بیس پچیس ۲۵ سال پیشتر صورت حال مختلف تھی کہ اسوقت بعض ترقی پسند ادیبوں کے ہاں معذرت خواہانہ انداز پیدا ہو گیا تھا اب مجھے تو کوئی ایسا قابلِ ذکر ادیب نظر نہیں آتا جو معاشرتی تبدیلیوں پر بے بہرہ رہنا پسند کرتا ہو۔ غالباً یہ تبدیلی ترقی پسندوں کے معتدال مزاج اور میانہ روی کی وجہ سے بھی پیدا ہوئی ہے کہ دوسرے حلقوں سے بھی لوگ آکر ان صفوں میں شامل ہوئے ہیں۔ کیا آپ اس بات سے اتفاق نہیں کریں گے آج کے عہد میں روشن خیالی اور جمہوری قدروں کی ستائش اور سائنسی فکری رویّہ یا بین الاقوامی اور قومی مسائل میں عام لوگوں کے طرزِ احساس سے منسلک ہو کر سوچنا بھی ترقی پسندیت ہو گی اور ترقی پسند تحریک کو وسیع تر محاذ کے تحت سوشلسٹ فکر اور سیاسی مکتبہ فکر سے تعلق رکھنے والوں کے ساتھ روشن خیال لبرل ڈیموکریٹس کے لئے بھی گنجائش نکالنی ہو گی۔

مظہر جمیل : گویا اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں آج کے معروضی حالات میں ترقی پسندیت کی نئے سرے سے تعریف کرنا ہی ہو گی اور اُن کم سے کم شرائط کا تعین کرنا ہو گا جو ترقی پسند تحریک کی اساس بن سکے۔ ہمیں غالباً جدید فکری ادبوں اور تحریکوں کا

بھی علمی انداز میں جائزہ لینے کی ضرورت ہے اور دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب ایشیا، اور افریقہ اور لاطینی امریکہ میں جو صورتِ حال پیدا ہوئی ہے اس کو سمجھنے کی بھی ضرورت ہوگی کہ اس ہی سے وسیع النظری اور صحیح فکری سمت پیدا ہو سکتی ہے کلیشے CLICHE کے گنبد میں بند رہنا غالباً نہ تو ترقی پسندیت ہے اور نہ سائنسی انداز آج کے معروضی حالات میں تو لبرل ازم اور روشن خیالی بھی ترقی پسندی سمجھی جانی چاہیئے۔

قمر رئیس : بالکل ظاہر ہے یہ تو کم سے کم مگر بنیادی شرائط ہیں ترقی پسندیت کے لئے ظاہر ہے ترقی پسندیت کوئی جامد چیز تو ہے نہیں بلکہ یہ ایک زاویہ نظر ہے جو معروضی حالات کو سائنسی اور جدلیاتی انداز میں سمجھنے اور اس کی توجیہہ کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ زندگی کی مثبت قدروں کی طرف ایک ایسا رویّہ ہے جو انسانوں کے لئے پُرمسرت معاشرے کی تشکیل میں معاون ہو سکتا ہے اور ساتھ ہی منفی قدروں کی جانب مزاحمت کو جنم دیتا ہے۔ اپنے زمانے کے مروجہ فکری رویّوں کو سمجھے بغیر خود آپ اپنا فکری رویّہ متعین ہی نہیں کر سکتے۔ جب ہم جدیدیت کے خلاف بات کرتے ہیں تو ہمارے پاس اس کی معقول توجیہات ہوتی ہیں کہ ہم اس کی اصل اور اس کے ماحصل کو جانتے ہیں رہا مسئلہ کلیشے CLICHE کا تو جناب یہ تو ایک الزام لگایا جاتا رہا ہے ترقی پسندوں پر۔ اور جو یہ بات کرتے ہیں وہ خود CLICHE کا شکار ہوتے ہیں۔ بند پانی اور بند فکر خواہ کہیں ہو بدبو ضرور دے گا۔

محمد علی : اس سلسلے میں آپ اس عوامی ردِّعمل کو بھی پیشِ نظر رکھیئے جو اکثر شاعروں اور پبلک جلسوں میں ان شاعروں اور ادیبوں کے خلاف ہوتا رہتا ہے جو آمرانہ حکومتوں کی کاسہ لیسی کرتے بھی نہیں شرماتے اور جن کے نزدیک ابن الوقتی ہی مقصدِ حیات ٹھہرتی ہے ایسے لوگ ادب اور ادیب دونوں کے لئے باعث ننگ ہیں اور عوام میں اس کا شدید ردِّعمل سامنے آنے لگا ہے کم از کم پاکستان کی حد تک۔

قمر رئیس : ہاں یہ تو آپ نے صحیح فرمایا۔ خود ہمارے ہاں اس قسم کے واقعات ہوتے ہیں۔ ابھی حال ہی میں وہاں ایک سیمینار منعقد ہوا تھا۔ اتفاق سے اس سیمینار

کے منتظمین نے ایک ایسے خود ساختہ ادیب کو اسٹیج پر بٹھا دیا تھا جو ابن الوقتی اور رجعت پسندی کی وجہ سے خاص شہرت رکھتے ہیں، مجھے ان کا نام لینے میں بھی کوئی باک نہیں ہے۔ وہ صاحب صلاح الدین پرویز تھے جنہوں نے اپنی امارت کے بل بوتے پر بڑے بڑے نقادوں اور ادبی توکر شاہی کے کارندوں کو اپنی گردیدگی کے حلقے میں لے رکھا ہے۔ ان صاحب کو جب اسٹیج پر بلوا کر بٹھایا گیا تو حاضرین جلسہ پر بڑا شدید رد عمل ہوا اور نوجوان ادیبوں کے ایک بہت بڑے گروہ نے اجلاس سے واک آؤٹ کیا اور وہاں ایسی صورتِ حال پیدا ہوگئی کہ منتظمین کو اس ردّ عمل کے سامنے سر تسلیم خم کرنا پڑا اور ان صاحب کو جو سارے ہنگامہ کی وجہ تھے وہاں سے ہٹانا پڑا یہ سارے فسادی نہ تو سوشلسٹ تھے اور نہ احتجاجی ادب کے پرچارک تھے بلکہ متوازن فکر اور خلاقانہ صلاحیت کے مالک صاحب ضمیر ادیب تھے لہٰذا ان کے لئے بھی اب ضمیر فروشوں کو برداشت کرنا مشکل ہوتا جاتا ہے اور یہ صورتحال ترقی پسند تحریک کے رویّے سے ہم آہنگ ہے۔ اور ہمیں بلاشبہ اس کی حوصلہ افزائی بلکہ پذیرائی کرنی چاہیئے۔ آج ترقی پسندوں کے باہر بھی ادیبوں میں رجعت پسند اور ترقی پسند اداروں میں امتیاز کرنے کا جو احساس ہے اسے میں فالِ نیک سمجھتا ہوں۔ آج کا نوجوان ادیب سیاسی اور سماجی طور پر خاصا بالغ النظر اور باشعور ہے اور ہمیں اس کے اس احساس اور بلوغت پر اعتبار ضرور کرنا چاہیئے۔

راحت سعید : ڈاکٹر صاحب گفتگو تو بہت آگے بڑھ چکی ہے لیکن میں ایک مرتبہ پھر آپ کی توجہ اس بات کی طرف دلانا چاہتا ہوں جو ابھی دوران گفتگو زیرِ بحث آئی تھی یعنی کیا آج کے معروضی حالات میں اس ملک گیر اور وسیع پیمانے پر تنظیم کی ضرورت اب باقی نہیں رہی جتنی کہ اب سے پہلے بیس پچیس سال پہلے تھی۔

ڈاکٹر قمر رئیس : بہت اہم بات آپ نے کہی ہے میں اس سلسلہ میں دلچسپ بات آپ کو بتاؤں کہ ہندوستان کی تمام زبانوں میں ترقی پسند تحریک فعال رہی ہے لیکن شاید آپ کو یہ جان کر حیرت ہو کہ بنگال اور کیرالہ یہ دو ریاستیں ایسی ہیں جہاں ایک مدت تک بائیں بازو کی حکومتیں رہی ہیں اور اب بھی وہاں بائیں بازو کی جماعتیں سیاسی اعتبار سے

بہت زیادہ مستحکم ہیں لیکن وہاں ترقی پسند مصنفین کی شاخیں اس طرح قائم نہیں کی جا سکی تھی
جس طرح دوسری ریاستوں میں ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ وہاں ترقی پسند نظریات اور خیالات
کی اشاعت اس طرح سے پھیل گئی ہے کہ جیسے ہوا میں موجود ہو۔ وہاں کے ادیب ترقی پسند
رویے اور فکر اس طرح رکھتے ہیں کہ کوئی دوسری سوچ اور فکر کا ان کے ہاں وجود ہی نہیں
لہٰذا ان کی تخلیقات ترقی پسند معیار کو قائم کرتی ہیں۔ اور وہ یہ کہتے ہیں کہ بھئی ہمیں علیحدہ
طور پر ترقی پسند ادبی تنظیم کی ضرورت ہی کیا ہے۔ ان کے ہاں کوئی CONFRONTATION تو ہے ہی
نہیں کہ ترقی پسندوں کی اپنی جداگانہ شناخت کے لئے کسی تنظیم یا انجمن کے قیام کی ضرورت محسوس
ہو۔ اس کے مقابل ہندوستان کی دوسری ریاستوں میں جہاں طبقاتی کشمکش موجود ہے۔
جہاں جدیدیت اور عنیت پرستانہ نظریات و خیالات کی ترویج ہو رہی ہے اور جہاں استحصال
کی نئی نئی صورتیں ظہور پا رہی ہوں وہاں تو ترقی پسند ادب کی تنظیم کی انتہائی شدید ضرورت
ہوگی۔ اب کچھ عرصہ سے خود بنگال اور کیرالہ میں بھی بعض فاشسٹ تنظیمیں اور رجعت پسند
تحریکوں نے سر اٹھانا شروع کیا ہے تو وہاں کے ادیبوں میں اس کا احساس پیدا ہونا شروع
ہوا کہ انہیں منظم ہو کر غیر ترقی پسند نظریات کی یورش کو روکنا اور ترقی پسندانہ دانش کی ترویج
کرنا چاہیئے۔

راحت سعید : ڈاکٹر صاحب اگر زحمت نہ ہو تو یہ بھی فرماتے چلیئے کہ انجمن
ترقی پسند مصنفین کے منشور میں جو وقتاً فوقتاً تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں اور اب وہ جس شکل
میں موجود ہے کیا وہ آج کے حالات میں کافی ہے یا اُس میں بھی ایک مرتبہ پھر ترمیم و اضافہ
کی ضرورت ہے۔

مظہر جمیل : اور یہ بھی فرمایئے کہ بھیمڑی کانفرنس کے بعد دہلی کانفرنس کے لہجہ میں
کیا بنیادی تبدیلی عمل میں آئی تھی۔

عتیق احمد : ہاں اور ابھی جو لکھنؤ میں "معلم اُردو" والا معاملہ شروع ہوا ہے۔
اسے بھی ذرا ذہن میں رکھیئے گا۔

قمر رئیس : دیکھیئے دہلی کانفرنس میں دراصل بھیمڑی کانفرنس میں اختیار کردہ

SECTERIAN رویہ کی تقسیم کی گئی تھی اور اس بات کا اعادہ کیا گیا تھا کہ ترقی پسند تحریک دراصل ترقی پسند مصنفین کا متحدہ محاذ ہے جس میں مختلف خیالات و رجحانات کی نہ صرف گنجائش ہے بلکہ حوصلہ افزائی کی جانی چاہیئے۔ بشرطیکہ وہ معاشرہ کو صحت مند بنیادوں پر آگے کی طرف لے جانے کا سبب بن سکیں اور استحصالی طاقتوں کے خلاف صف آرا ہوتے ہوں، عتیق احمد صاحب نے ابھی جس طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ قصہ یہ ہے کہ ابھی ہم نے لکھنؤ سے "معلم اردو" کے نام سے ایک رسالہ کی طرح ڈالی ہے اور مقصد یہ ہے کہ وسیع بنیادوں پر گفتگو اور سیمینار ترتیب دیئے جائیں۔ ادبی اور تہذیبی موضوعات پر اور وہاں ان دانشوروں کو بھی بلایا جائے جو واضح ترقی پسند خیالات تو نہیں رکھتے لیکن مسائل کو سمجھنے اور حل کرنے کے سلسلہ میں علمی رویہ رکھتے ہوں۔ تاکہ ہر قسم کے خیالات سامنے آئیں اور ان پر سیر حاصل گفتگو ممکن ہو سکے۔ ان اجلاس میں ترقی پسند تحریک اور ادب پر بھی خاصی کڑی تنقیدیں ہوئی ہیں اور ان کے مناسب جواب بھی دیئے گئے ہیں تو یہ جو سلسلہ ہے ڈائیلاگ اور گفتگو کا اسے میں ذاتی طور پر پسند کرتا ہوں اور اس سے متوازن فکر پیدا ہوتی ہے رہی بات منشور میں ترمیم و اضافہ کی تو اس کی تو ہمیشہ گنجائش رہی ہے میں ذاتی طور پر آج کسی باقاعدہ منشور اور مینی فیسٹو کو لازمی شرط قرار نہیں دیتا کیونکہ آج کے ادیب کے دانش اور شعور کی ایک سمت متعین ہو چکی ہے اور اگر وہ اپنی تخلیق میں، عوام دوستی میں اور شعوری استدلال میں دیانت دار ہے تو اسے لامحالہ وہی راستہ اختیار کرنا ہوگا جو ترقی پسند مینی فیسٹو میں موجود رہا ہے۔ آج ادیب کسی طے شدہ لائن پر لکھنے کے موڈ میں نہیں ہے اور خود اپنے تجربے اور مشاہدے سے کسی نتیجہ پر پہنچنا چاہتا ہے تو میں اسے اسکا جمہوری حق سمجھتا ہوں، اگر معاشرہ میں ترقی پسند طاقتیں مضبوط ہوں تو فکری دھارے خود اس کے ساتھ رہیں گے کوئی میکانکی عمل اس کو بہت دیر تک ساتھ نہیں رکھ سکتا۔ آپ ادیب کو ایک عام آدمی کی کی طرح کسی مخصوص سیاسی سوجھ کی طرف راغب کر سکتے ہیں لیکن تخلیق میں اسے DICTATE نہیں کیا جا سکتا اور ہمیں دیانت دار ادیب کے شعور اخلاص اور بلوغتِ فکر پر اعتماد کرنا چاہیئے۔

اشفاق حسین : ہندوستان کے نئے ترقی پسند افسانہ نگاروں میں آپ کن کے نام لینا پسند فرمائیں گے۔

قمر رئیس : بھئی بہت سے ایسے افسانہ نگار ہیں کن کن کے نام لئے جائیں ان میں سے بیشتر سے تو آپ بھی واقف ہیں۔ انور قمر ہیں۔ ساجد رشید ہیں۔ ابن کمال، حسین الحق عبدالصمد، اقبال مجید عابد سہیل اور جوگندر پال وغیرہ ہیں جوگندر پال تو ترقی پسند افسانہ نگاروں میں ایک بہت اہم نام بن کر ابھرا ہے دوسری طرف بعض جدیدیت سے متاثر افسانہ نگار بھی ترقی پسندیت کی طرف مراجعت کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ صورتِ حال تو وہاں ہے خود آپ کے ہاں نئے اور پرانے لکھنے والوں کے کتنے ہی اہم نام جو ترقی پسندیت کے حوالے سے جانے جاتے ہیں۔ اسلام آباد گروپ میں بھی اکثر لوگوں کی تخلیقات میں ترقی پسند رجحانات موجود ہیں اور علامتی طرزِ اظہار میں وہ معاشرتی رویوں کی کہانیاں لکھ رہے ہیں۔

مظہر جمیل : ترقی پسند تنقید میں کون سے نئے نام سامنے آئے ہیں۔

قمر رئیس : بہت سے معتبر نام اس عرصہ میں ابھرے ہیں ان میں سید محمد عقیل رضوی، ڈاکٹر عتیق اللہ، ڈاکٹر صادق، عابد سہیل، علی محمد فاطمی، ارتضیٰ حسین اور جناب ان سب سے اہم اور معتبر نام ہے، علی اصغر انجینئر کا جو ایک بہت اہم دانشور محقق، اسکالر اور تنقید نگار کی حیثیت سے سامنے آئے ہیں، ان کی کئی اہم کتابیں اس عرصہ میں آچکی ہیں۔ مارکسی جمالیات پر مارکسی تنقید پر اور دیگر موضوعات پر۔

مظہر جمیل : ڈاکٹر صاحب آپ ایک اہم نام اس سلسلہ میں بھول رہے ہیں۔

قمر رئیس : جی کونسا ممکن ہے آپ فرمایئے۔

مظہر جمیل : ڈاکٹر قمر رئیس۔

قمر رئیس : ارے نہیں بھئی یہ تو آپ کی محبت ہے۔ میں تو ادب کا ایک طالبعلم ہوں لیکن یہاں میں ڈاکٹر محمد حسن کا نام ضرور لوں گا گو ڈاکٹر صاحب نئے لوگوں کی صف میں نہیں آتے لیکن نئے لکھنے والوں کی رہنمائی کا اہم کام انہوں نے ضرور انجام دیا ہے۔

اور ان کے نئے لکھنے والوں پر خاصے اثرات ہیں۔

منظہر جمیل : ڈاکٹر صاحب ابھی دورانِ گفتگو جدیدیت کا تذکرہ آیا ہے پاکستان میں جیسا کہ محمد علی صدیقی صاحب نے فرمایا اب جدیدیوں کے ہاں وہ رویہ کمزور پڑتا جاتا ہے جہاں وہ محض درونِ ذات محصور ہونے اور معروضیت سے انحراف ہی کو اپنی پہچان جانتے تھے۔ بلکہ آج بہت سے جدیدیئے بھی اپنے معاشرہ اور ماحول پر معروضیت کے ساتھ لکھ رہے ہیں تو آپ فرمایئے آپ کے ہاں کیا صورتِ حال ہے خاص طور پر ادھر دو تین چیزیں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی آئی ہیں اس کے تعلق سے۔

قمر رئیس : جی ہاں میں اس سلسلہ میں یہ عرض کروں گا کہ جدیدیت ایک طاقتور تحریک کی حیثیت سے دس پندرہ سال قبل ابھر کر آئی تھی اس میں شمس الرحمٰن فاروقی اور ان کے بعض رفقاء جن میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ شامل تھے۔ دراصل اس وقت ان کا سب سے بڑا منصب سوشلزم اور مارکسزم کی تردید تھا۔ جیسا کہ خود شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا بھی ہے شروع شروع میں ان کے پرچوں شب خون وغیرہ کے ذریعہ انہیں نوجوانوں کا ایک گروہ مل گیا تھا لیکن کچھ عرصہ بعد ہی ان نوجوان ادیبوں کو یہ احساس ہونا شروع ہو گیا کہ وہ چلتے چلتے ایک ایسی اندھی گلی میں پہنچ کر بند ہو گئے ہیں۔ جہاں سوائے اپنی ذات اور پرچھائیں نہ کوئی منظر ہے اور نہ کوئی آواز، نتیجہ یہ ہوا کہ جدیدیت سے متاثر نوجوانوں کے ہاں ایک ردِ عمل پیدا ہوا اور انہوں نے باقاعدہ طور پر جدیدیت کے رہنماؤں سے بغاوت کا علم بلند کیا اور اب صورت حال یہ ہے کہ ان کا سب سے مضبوط آرگن شب خون جو گذشتہ سات آٹھ سال باقاعدگی سے چھپتا رہا تھا آہستہ آہستہ اپنا حلقہ اثر کھوتا گیا اور اب بمشکل سال میں ایک دو مرتبہ ہی نکل پاتا ہے۔ یہی صورتِ حال ان کے دوسرے پرچوں کی ہے۔ میں اس بات کو اپنے استدلال کی بنیاد نہیں بنا رہا ہوں کیونکہ ترقی پسندوں کے پاس کوئی خاص پرچہ نہیں ہے بلکہ یہ ذکر برسبیل تذکرہ کیا گیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی جماعت اسلامی کے حلقے سے تعلق رکھتے ہیں اور بیوروکریسی کے راستے ادب میں وارد ہوئے ہیں لہٰذا ان کی فکر میں یہ دونوں چیزیں شامل رہی ہیں۔ شروع میں انہوں نے ترقی پسند نظریات و خیالات کی

مخالفت بلکہ مخاصمت کو اپنا ہدف ٹھہرایا تھا اور اب رفتہ رفتہ وہ اسٹرکچرازم کی طرف آگئے ہیں اب ان کی تنقید محیط ہوتی ہے۔ بحر، ردیف، قوافی اور زبان کی بحث پر اور CONTENT پر گفتگو کم سے کم تر ہوتی جاتی ہے۔ رہا سوال ان نوجوان لکھنے والوں کا جو ان کے پرچوں کے واسطے سے ان کے حلقہ سے منسوب ہو گئے تھے تو ان کے ہاں سماجی حالات اور معروضی تبدیلیوں کو سمجھنے کا احساس پیدا ہوتا جاتا ہے اور مجہول داخلیت کی بجائے وہ عقلیت پرستی کی لہروں سے رشتہ ہموار کرنے لگے ہیں۔ ممکن ہے آپ کو ان کے ہاں اشاریت زیادہ محسوس ہو لیکن اس اشاریت کی تہہ میں معروضیت کی جھلک بھی نظر آجائے گی اور واضح سیاسی سماجی رویہ بھی جسے یادش بخیر شمس الرحمٰن فاروقی اور جدیدیت کے رہنما ادب کی ضد بتاتے رہے ہیں۔

مسلم شمیم: ڈاکٹر صاحب فارم کے حوالے سے ایک بات پوچھنا چاہوں گا۔ ادھر کچھ دنوں سے ہمارے ہاں نثری نظم اور آپ کے ہاں آزاد غزل کا غلغلہ پیدا ہوا اور اس پر شدید ردِ عمل بھی سامنے آیا لیکن کچھ لوگ تخلیقی سطح پر ترقی پسند خیالات کے ساتھ اچھی نثری نظمیں لکھ بھی رہے ہیں جیسے کشور ناہید۔ تو آپ یہ فرمایئے ہندوستان میں نثری نظم کا تجربہ کس مرحلہ میں ہے۔

قمر رئیس: دیکھئے نثری نظم ہو یا آزاد غزل ہو ہمیں نئے تجربات کی حوصلہ افزائی تو کرنی ہی چاہیئے ان میں جو زندہ رہنے والی چیزیں ہوں گی وہ باقی رہ جائیں گی اور جن میں زندہ رہنے کی صلاحیت نہیں ہوگی وہ خود دریا بُرد ہو جائیں گی۔ ہمارے ہاں دراصل آزاد غزل کا چرچا زیادہ ہے۔ آپ کے ہاں تو صرف فارغ بخاری صاحب اور دو ایک دوسرے حضرات نے اس سلسلہ میں تجربے کئے ہیں لیکن ہندوستان میں تو اب تک آزاد غزل کے کئی مجموعے آچکے ہیں۔ ایک پرچہ کا بہت ضخیم خاص نمبر بھی دراصل ابھی یہ دونوں اصناف ابتدائی شکل میں ہیں اور ان پر کوئی حکم لگانا درست نہیں ہے۔ ہمارا رویّہ ان تجربات کی طرف ہمدردانہ ہے اور ہونا چاہیئے دیکھنا یہ ہوگا کہ دونوں جدید اصناف کی حد تک اور کس طرح عوام کے جمالیاتی شعور، احساس آہنگ اور ذوق شعری کی تشفی کرتی ہیں۔

مظہر جمیل: ڈاکٹر صاحب گفتگو تو خاصی سیر حاصل ہو چکی ہے لیکن چلتے چلتے آپ

کی توجہ اس سانحہ کی طرف دلانا چاہتا ہوں جس سے دُنیائے ادب عموماً اور ترقی پسند ادبی تحریک خصوصاً فیض صاحب کی رحلت کی صورت میں دوچار ہوئی ہے اگر آپ فیض صاحب کی شاعری پر کچھ روشنی ڈالیں خصوصاً ان کے آخری دور کی شاعری پر مرو وادیٔ سینا اور اس کے بعد کے جو ایک رجزیہ آہنگ فیض صاحب کے ہاں ابھر کر آیا ہے تو اس کے بارے میں آپکے کیا تاثرات ہیں۔

قمر رئیس: مظہر صاحب اس میں تو کوئی کلام نہیں کہ فیض کی موت اُردو ادب میں ایک بڑے سانحہ کی حیثیت رکھتی ہے اور اس پر جتنا ماتم کیا جائے کم ہے۔ ادھر میں نے فیض پر دو تین مضمون لکھے ہیں اور دوسرے احباب نے بھی لکھا ہے لیکن فیض صاحب کی شاعری کے اثرات اور رنگ آہستہ آہستہ ہی نمایاں ہوتا جائے گا ان کی شاعری مقبولیت کے جس انتہائی مقام پر پہنچی ہے۔ اس کی مثال اُردو شاعری میں نہیں ہے۔ کم از کم ماضی قریب میں تو نہیں ہے آپ نے تخصیص کے ساتھ جو ان کے آخری دور کی شاعری کا تذکرہ فرمایا ہے تو اس میں مجھے جو بات سب سے نمایاں نظر آتی ہے وہ شائستہ تہہ داری ہے اور اس کا آہنگ ہے جو افریقی اور فلسطینی شعراء سے قریب تر لگتا ہے جو ڈائریکٹ شاعری کرتے ہیں۔ سامراجی ریشہ دوانیوں اور استحصالی طاقتوں کے خلاف اپنے غم اور غصّہ کے اظہار میں بلند آہنگ بھی اور ڈائریکٹ بھی لہٰذا دیکھئے کہ فیض کی اس دور کی شاعری میں بھی احتجاج کیلئے بلند ہے اور نسبتاً DIRECT رویّہ موجود ہے لیکن فیض کے ہاں جو خوبی ہے وہ احتجاج کے ساتھ ایک مخصوص ردم بھی ہے اس امتزاج سے جو حسن پیدا ہوا ہے وہ اشاماتی شاعری سے پیدا ہونے والے حسن سے کہیں زیادہ دلکش اور جاذب ہے ان نظموں میں ایک RYTHEM (ردم) ہے رخیال کا، فکر کا، احساس کا، اظہار کا، صوتیات کا اپنے موضوع کے اعتبار سے اور نئے پن کے اعتبار سے یہ شاعری آپ کو بظاہر کھردری نظر آئے گی لیکن ان کا یہ لہجہ تاثیر کے اعتبار سے زیادہ مستحکم ہے اس آخری دور میں فیض کی شاعری کا کینوس وسیع ہوا ہے اور لہجہ میں جارحانہ لیکن مخلص اور مترنم ردم بھی آیا ہے جو ان کے اس غنائی لہجہ سے مختلف ہے جو ہمیں زندان نامے اور دستِ صبا میں ملتا ہے۔

محمد علی صدیقی: کہیں ایسا تو نہیں کہ ان کا پہلا دور زیادہ غنائیت اور ریشمی لہجہ کا دور تھا اور وہ اردو شاعری کے روایتی اور مقبول MAIN STREAM کی شاعری سے قریب

لیکن اب انہوں نے جن موضوعات پر لکھا اور احتجاج کی جولے بلند ہوئی تو اس کے لئے ان کا مقبول و عام لہجہ شاید اتنا متاثر کن نہیں ہو سکتا تھا لہٰذا انہوں نے اپنے مقبول عام لہجہ کو توڑا اور نئے لہجہ کو تراشا ہے۔ جو ایک بڑے شاعر کی پہچان ہے تو فیض آخری دور میں ہمیں عہد جمال سے عہد جلال کی طرف سفر کرتے نظر آتے ہیں جیسا کہ سردار جعفری صاحب نے اپنی تقریروں میں اکثر کہا ہے۔

قمر رئیس : ہاں بھئی اس جرأت کی داد تو فیض صاحب کو بطور خاص دی جانی چاہیئے کہ ایک مقبول عام اور مستحکم لہجہ کو توڑ کر نسبتاً نئے کھردرے اور نامانوس لہجے کو اختیار کرنے کا خطرہ بہرحال انہوں نے لیا۔ لیکن آپ دیکھئے کہ لہجہ، فارم، ڈکشن، استعارہ وغیرہ تو ترقی پسند شعراء کا مقصود ہوتا نہیں ہے اور نہ مقبولیت ہی معراج ہوتی ہے۔ سچا فنکار تو اپنا اظہار چاہتا ہے اور موضوع اپنا فارم اور لہجہ خود تلاش کرتا ہے۔ اب اگر فنکار بڑا ہے اسے فن پر عبور ہے۔ اگر اس کا رشتہ روایت سے پیوست ہے اور وہ موضوع سے مخلص ہے تو وہ جو پیکر چاہے گا اپنے لئے تلاش کرے گا اور وہ اتنا ہی دلکش اور جاذب توجہ ہو گا جتنا کہ اس کے تراشیدہ پہلے پیکر، تو اس نکتہ نظر سے دیکھئے فیض نے اپنے لئے جو نیا لہجہ تراشا وہ اپنی جگہ انتہائی دلکش ثابت ہوا ہے۔

مظہر جمیل : فیض صاحب آخر دم تک تخلیقی ارتقاء سے گزرتے رہے ہیں ان پر جو بعض حلقوں کی جانب سے کبھی دہرانے کا الزام لگتا رہا ہے اسے ان کی تخلیقی اپج اور ندامت نے جھٹلا دیا ہے۔ کلاسیکت کے ساتھ عالمی ادب اور بین الاقوامیت کے اثر و نفوذ نمایاں ہوگئے ہیں۔ ان کی شاعری میں نئی امیجری بھی آئی ہے۔ "جب وہ سمندروں کی ایال تھامے" جیسی لائن لکھتے ہیں تو اردو شاعری کو بالکل ہی نئی اور اچھوتی امیجری سے متعارف کرا رہے ہوتے ہیں تو فیض صاحب کی شاعری کے اس حصّہ پر ناقدین نے اب تک توجہ نہیں فرمائی ہے۔

محمد علی : اور اس کا فیض کو بھی شدید احساس رہا ہو۔ وہ کبھی کسی ردّ عمل کو الفاظ میں تو ادا کرنے کے قائل تھے ہی نہیں لیکن شاید ان کے دل میں کبھی آیا ہو کہ ان کے ہاں جو نئی کاوشیں ہیں لوگوں کی ان پر نگاہ نہیں ہے اور ان کی انہیں ویسے داد نہیں مل رہی جس کی وہ حقدار ہیں۔

مسلم شمیم : فیض صاحب بھلا داد کے طلب گار ہی کب رہے ہیں؟

راحت سعید : وہ تو اس طرح کی گفتگو کے قائل ہی نہیں تھے، جبکہ لوگ آج اپنا علم خود

اٹھائے پھرتے ہیں خود ستائی کے باب میں شاید ہی فیض صاحب سے کوئی فقرہ منسوب کیا جا سکتا ہو۔

مظہر جمیل : ڈاکٹر صاحب بات تو عجیب ہے لیکن یہاں اگر میں سردار جعفری کے شعری سفر کی طرف بھی آپ کی توجہ دلاؤں تو آپ کیا فرمائیں گے۔ دیکھئے فیض اور سردار مختلف زمانوں میں مختلف سمتوں میں سفر کرتے نظر آتے ہیں جب فیض کے ہاں رزمیہ لہجہ پیدا ہو رہا ہے تو اس وقت سردار جعفری کے ہاں بزم کا غنائی لہجہ ابھرتا آرہا ہے تو یہ کیا بات ہے اس کی آپ توجیہہ فرمائیں گے۔

محمد علی : خود سردار جعفری نے کہا ہے کہ میرے ہاں اب جمال کا عہد ہے اور فیض کے ہاں جلال کا دور۔

قمر رئیس : تو آپ کی اس مثال سے یہ بات واضح نہیں ہو جاتی کہ ترقی پسندوں کے ہاں معروضیت کے تحت آہنگ بھی بنتے ہیں اور لہجے اور لے بھی ڈکشن کا استعمال ہو یا پیکر تراشی یا امیجری کی تخلیق یہ سب تو گویا تخلیقی وسیلے ہیں اصل چیز ہے وہی موضوع اور مواد۔ اس میں خود شاعر کی افتاد طبع کا بھی دخل ہوتا اور حالات کا بھی ترقی پسند شعراء کے ہاں یقیناً لہجہ کی تبدیلی آئی ہے۔ جاں نثار اختر ہوں یا غلام ربانی تاباں سب کے ہاں کم و بیش اس قسم کی تبدیلی آپ کو ملے گی لیکن فیض اور سردار کے ہاں جو تبدیلی آپ کو آمنے سامنے کی نظر آتی ہے وہ ہے بہت دلچسپ اور چونکا دینے والی بظاہر تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فیض کا لہجہ اور آہنگ اپنے وقت کا لہجہ اور آہنگ بن گیا تھا اور کم و بیش بہت سے لوگوں کے ہاں فیض کے لہجہ کی پرچھائیں نظر آتی ہے لیکن سردار جعفری کا معاملہ قدرے مختلف ہے کیونکہ سردار جعفری کے ہاں جو غنائیت آئی ہے وہ ان کے مزاج ہی کا EXTENTION ہے اور اسے آپ فیض کا قطبع نہیں کہیں گے۔

حسن عابد : ڈاکٹر صاحب یہاں میں یہ عرض کرنا چاہوں گا کہ مختلف دور میں مختلف آہنگ اور لہجہ کی شاعری ہوتی آئی ہے اور مختلف لوگوں کے ہاں ان کے مزاج کے مطابق لہجہ اور آہنگ کا اتار چڑھاؤ ہوتا رہا ہے۔ لہٰذا کسی خاص آہنگ کو کسی خاص عہد سے منسلک کر دینا غالباً مناسب نہ ہوگا۔

قمر رئیس : ہاں بے شک آپ بھی صحیح فرماتے ہیں۔ دراصل لہجہ اور آہنگ کوئی ایسی بات نہیں ہے کہ آپ اسے بطور میزان سامنے رکھیں لیکن مختلف لہجوں کے باوجود ہر

عہد کا ایک مجموعی یا غالب لہجہ ہوتا ہے جس کی طرف ابھی اشارا کیا گیا تھا۔

حسن عابد : فیض صاحب کے بعد تو اب جس شخص پر نظر اٹھتی ہے وہ سردار جعفری ہی ہیں تو آپ یہ فرمائیے کہ جعفری صاحب کے موجودہ آہنگ کے کیا امکانات ہیں۔

مظہر جمیل : وہ بات ادھوری رہ گئی فیض اور جعفری کے آہنگوں میں مماثلت کی میں سمجھتا ہوں کہ سردار جعفری کی غنائیت فیض کی غنائیت سے بھی مختلف ہے اور سردار جعفری کا لہجہ بھی ان کے لہجے سے مختلف ہے بلکہ جعفری صاحب نے اپنے جانے پہچانے رجزیہ لہجہ اور عہد حاضر کے غنائی لہجہ کے اشتراک سے ایک نیا لہجہ تخلیق کر لیا ہے۔ آپ دیکھئے کہ جعفری صاحب کی ڈکشن فیض کی ڈکشن سے مختلف ہے اور ان کے ہاں امیجری بھی مختلف ہے جسے ہمیں تفصیل سے سمجھنا پڑے گا۔

قمر رئیس : جی ہاں یہ موضوعات اتنے سرسری نہیں ہیں کہ آپ عجلت میں کوئی حکم لگا دیں۔ سردار جعفری کی نئی نظم "تو میرا گہوارہ" اس نظم میں مجھے ایک نئے آہنگ کا احساس ہو رہا ہے جو یقیناً بہت زیادہ جاندار اور تازہ کار ہے پھر جعفری صاحب میں تخلیقی جوش اور جوہر ہنوز کمال پہ ہے لہٰذا ہمیں ان کے ہاں تھکن کے کوئی آثار نظر نہیں آتے بلکہ ان کے ہاں مسلسل تخلیقی سفر جاری ہے اور ان کے لہجے کی مقبولیت کے امکانات کہیں زیادہ ہیں

مظہر جمیل : ڈاکٹر صاحب فیض اور سردار جعفری دو نمائندہ لہجوں کے مالک ہیں ترقی پسندوں کے درمیان لیکن ان کے باہر ایک لہجہ اور بھی تو تھا یعنی ن۔م راشد کا تو اس کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے۔

قمر رئیس : ن۔م راشد بلاشبہ بہت اہم شاعر ہیں اور ترقی پسند حلقوں سے باہر انکا لہجہ مقبول بھی رہا لیکن اس کے عوامی مقبولیت کے امکان نہ پہلے تھے اور نہ اب ہیں اس لہجہ کی اپیل اگر کہیں رہی ہے تو وہ صرف دانشوروں کا حلقہ تھا اس کی بنیادی وجہ جو میں سمجھتا ہوں غالباً ان کی شاعری کی خوابگوں فضا اور پراسراریت تھی جو وہ اپنی نظموں میں شعوری طور پر پیدا کرتے تھے اور دوسری بات ہے CONTENT کی۔ فیض اور جعفری کو جو مقبولیت ملی ہے۔ وہ محض ان کے لہجوں کی وجہ سے نہیں ہے۔ بلکہ ان کی شاعری کا جوہر اور CONENT

بھی اپنے اندر ایسی جاذبیت رکھتی ہے جو عام لوگوں کے دلوں کی دھڑکن بن جاتا ہے۔
ن م راشد کے ہاں اور ان کے مکتبۂ فکر کے شعراء کے یہاں سارا زور فارم پر تھا اور محض فارم سے کبھی بلند اور مقبول شاعری پیدا نہیں ہوئی۔ اسی لئے میں آج بھی نہیں سمجھتا کہ کبھی لوگ راشد کے پیچھے میں شاعری کرنا پسند کریں گے۔

مظہر جمیل : ڈاکٹر صاحب ایک زمانے میں ترقی پسندوں کی طرف سے غزل کی مخالفت بھی ہوئی تھی اور نظم کو بمقابلہ غزل کے زیادہ توانا اور جاندار صنف سمجھا گیا تھا خصوصاً ترقی پسند خیالات کی ترسیل کے لئے لیکن بعد میں ترقی پسند شعراء نے ایسی جاندار غزلیں لکھیں اور غزل کے روایتی سانچوں کو نئے مفہوم دیئے۔

مسلم شمیم : خصوصاً مجروح سلطان پوری کے نام اور CONTRIBUTION کے تعلق سے گفتگو کیجیئے گا۔

ڈاکٹر قمر رئیس : مظہر جمیل صاحب پہلی بات تو یہ ہے کہ ترقی پسندوں پر بہت سے بے بنیاد الزام لگتے رہے ہیں ان میں ایک غزل کی مخالفت کا الزام بھی رہا ہے۔ حالانکہ غزل کی اصل مخالفت ترقی پسند حلقوں کے باہر سے ہوتی رہی ہے۔ مثلاً عظمت اللہ خاں، حکیم الدین احمد، جوش اور دوسرے بہت سے بزرگوں نے غزل کی بھرپور مخالفت کی تھی لیکن سارا الزام تھوپ دیا گیا محض ترقی پسندوں کے سر، حالانکہ حلقۂ ارباب ذوق کی جانب سے صنف غزل کی جو مخالفت ہوئی اس کا کسی نے کوئی خاص نوٹس بھی نہیں لیا۔

حسن عابد : خود حالی نے غزل کے خلاف پہلا پتھر اٹھایا تھا۔

قمر رئیس : لیکن دیکھئے حالی نے غزل کے خلاف بہ حیثیت صنف سخن نہیں لکھا بلکہ ان مضامین اور بوجھل روایتی فضا کے خلاف قلم اٹھایا تھا جو اس وقت غزل میں مروج تھے۔ بہرحال میں حسن عابد سے اتفاق کرتا ہوں کہ مقدمہ شعر و شاعری نے غزل کے خلاف فضا بنانے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ ترقی پسند تحریک نے غزل کی مخالفت کبھی نہیں کی بلکہ ترقی پسند شعراء نے غزلیں لکھی ہیں کسی نے کم اور کسی نے زیادہ، لیکن یہ بات صحیح ہے کہ اس زمانے میں نظم کے مقابلہ میں غزل کی پذیرائی کم کم ہی ہوئی تھی اور یہ صورت حال صرف

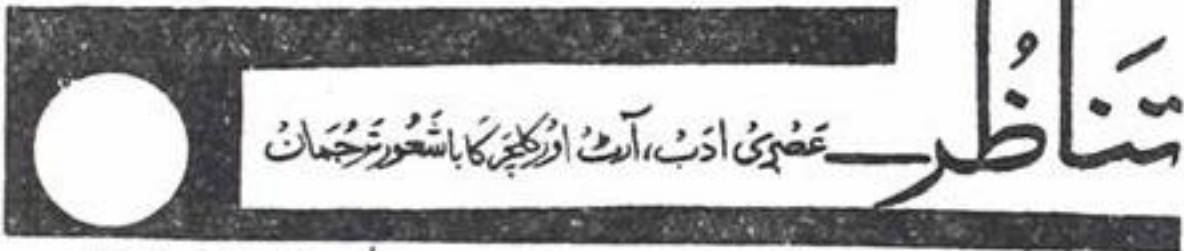
ترقی پسندوں تک محدود نہیں تھی بلکہ حلقہ ارباب ذوق سے متعلق شعراء کا بھی غالب
رجحان نظم ہی کی طرف رہا ہے لیکن اس کے باوجود آپ دیکھئے کہ ترقی پسندوں نے جو غزل
لکھی وہ اپنے احساس اور اظہار میں تازہ کاری لیئے ہوئے تھی اس سلسلہ میں مجروح سلطان
پوری کا تذکرہ بالخصوص ہونا ضروری ہے۔ انہوں نے جم کر غزل لکھی اور غزل میں پہلی
مرتبہ ترقی پسند خیالات اور مضامین کا اظہار ہوا اور وہ بھی روایت کی تمام تر پاسداری اور
رکھ رکھاؤ کے ساتھ انہوں نے یقیناً غزل کی فرسودہ ڈکشن کو نئے مفاہیم اور معنویت کے
ساتھ استعمال کیا ہے اور بعض نئی تشبیہات اور نئے استعارے اردو غزل کی روایت میں داخل
کئے اس عرصہ میں فیض نے بھی غزل پر توجہ کی تھی لیکن وہ محض غزل کے ہو کر نہیں رہ گئے
اور ان کے ہاں غزلوں سے زیادہ نظموں کا اہتمام ملتا ہے جبکہ مجروح صاحب نے غزل پر
پوری توجہ دی اور اسے ایک کارآمد صنف سخن کی حیثیت سے زندہ کر دیا۔ انہوں نے غزل
کو نئی سمت، نئی تہہ داری، نئی زبان، نیا لہجہ اور آہنگ دیا ہے جو آج ترقی پسند غزل کے تغزل
کی شناخت ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ ترقی پسند تغزل بجائے خود ایک وسیع موضوع ہے جس پر
سرسری طور پر سیر حاصل گفتگو ممکن نہیں اور یہاں محض اشارے ہی کئے جا سکتے ہیں۔ آج
ہندوستان اور پاکستان میں ترقی پسند شعراء جو غزل لکھ رہے ہیں وہ علیحدہ اپنی شناخت
رکھتی ہے اور اس کا ایک الگ رنگ و آہنگ ہے اور اسے آپ مجروح و فیض کی کورانہ
تقلید قرار نہیں دے سکتے۔ پاکستان میں مدنی، فارغ، فراز، جون ایلیا اور عارف وغیرہ
اور ہندوستان میں غلام ربانی، تاباں اور حسن نعیم وغیرہ جو غزل لکھ رہے ہیں وہ ہمیں نئے
منطقوں میں سفر کرتی نظر آتی ہے۔ جس میں نئی حسیئت بھی ہے اور نئے موضوعات بھی جس
کی ڈکشن بھی اپنی ہے اور استعارہ بھی۔ اس طرح دیکھئے تو ترقی پسند غزل مسلسل ارتقائی
منازل طے کرتی ہوئی نظر آتی ہے اور اس میں مزید آگے بڑھنے کی پوری صلاحیت موجود ہے
اس کے مقابلہ میں جدیدیت کی ماری ہوئی غزل کو دیکھئے تو محسوس ہوتا ہے کہ کچھ لوگوں کو جو کچھ
کہنا تھا انہوں نے وہ سب آٹھ دس سالوں میں کہہ سُن لیا اور اب وہ یا تو اپنے ہی دائرہ میں
گشت کر رہے ہیں یا پھر انحراف کی طرف نکل گئے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ جدیدیت کا تو سارا معاملہ

ی ردِ عمل کا معاملہ ہے اور ان کا رشتہ روایت اور معروضیت سے اس طرح جڑا ہوا ہی نہیں
یسا کہ ترقی پسندوں کا ہے۔

مظہر جمیل : ڈاکٹر صاحب، آخری سوال اور وہ ہے اختر الایمان کے سلسلہ میں گذشتہ
سال وہ پاکستان تشریف لائے تھے تو انہوں نے اپنی شاعری کے تعلق سے بہت کچھ فرمایا تھا
ور اسی سلسلہ میں ترقی پسند شاعری کی فضا بھی زیر بحث آئی تھی۔ انہوں نے کہا تھا کہ ترقی
پسندوں کے ہاں ایک رومانوی فضا حاوی رہی تھی اور ترقی پسند حقیقت نگاری سے زیادہ
رومانیت کے پرچار کرتے رہے ہیں۔ جبکہ ان کی شاعری رومانیت کے رد کی شاعری ہے اور ان کی
شاعری کو سن کر اس دعویٰ میں صداقت اور وزن محسوس بھی ہوتا ہے۔ اگر آپ اختر الایمان
صاحب کے اس دعویٰ سے اتفاق کرتے ہوں تو ہمیں بتائیے کہ اختر الایمان کے اس انداز اور
لہجے کی شاعری کے۔ ہندوستان میں کیا امکانات ہیں۔

قمر رئیس : دیکھئے انفرادی لہجے اور رویّے تو ہر دور میں سامنے آتے رہے ہیں اور اپنی
محدودات کے ساتھ اپنے عصر کو متاثر بھی کرتے رہے ہیں، اس میں کوئی شک نہیں کہ ن۔م
راشد، مجید امجد اور اختر الایمان نے نظم کو آگے بڑھایا ہے۔ اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ
اختر الایمان کی شاعری رومانی شاعری سے انحراف کی شاعری ہے اور ان کے ہاں وہ رومانی
فضا نہیں ہے جو ترقی پسندوں کے ہاں رہی ہے اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اختر الایمان
اپنے دور کی حقیقتوں کا معروضی مطالعہ بھی کسی نہ کسی حد تک پیش کرتے ہیں اور ان کی کامیاب
اور اچھی نظموں میں سماجی تبدیلیوں اور انسانی کردار کی تہہ داریوں کا پرتو ملتا ہے لیکن اختر الایمان
کا اسٹائل اور رویّہ اپنے پیچھے کوئی تاثر چھوڑے گا یا نہیں یا اس طرزِ سخن کو اتنی مقبولیت
بھی مل پائے گی کہ کوئی شاعر اس کو اختیار کرنے کی شعوری یا غیر شعوری کوشش کرے
گا اس کی بابت ابھی کچھ کہنا قبل از وقت ہو گا۔ اختر الایمان کے ہاں ایک نیا پن
اور تازگی کا جو احساس ہوتا ہے وہ اس کے منفرد ہونے کی وجہ سے ہے۔ لیکن منفرد
لہجہ کی مشکلات مقبول لہجے سے کہیں زیادہ ہوتی ہیں۔

مظہر جمیل : ڈاکٹر صاحب گفتگو خاصی تفصیلی اور طویل ہو چکی ہے اور آپ کو بھی
کہیں جانا ہے۔ بہرحال ہم سب آپ کے ممنون رہیں۔ شکریہ

TANAZUR
Urdu Quarterly Journal devoted to literature, culture and the Arts

R. NO. 40608/83 | Registered with the Registrar of News papers in India
EST. 1977

ہماری پالیسی اور اغراض و مقاصد حرفے چند

ہندوستانی ثقافت و تہذیب کا تحفظ اور ارتقا، قومی اور بین الاقوامی یک جہتی کی پاسداری، صالح عالمی اقدار کی دریافت و بازیافت، جمہوریت، سیکولرازم اور انسان دوستی کا فروغ، ادب اور تنقید کی صحیح سمت اور رفتار کا تعین، نئی نسل کی ذہنی و حسی تہذیب و تشکیل اور فن کی بنیادی اقدار کی تلاش اور از سر نو ترویج و اشاعت ـــــ یہی ہمارے اغراض و مقاصد ہیں۔

ایک ترقی پسند ادبی مجلہ ہماری تحریک کے لیے ضروری ہے جس کے بغیر ہماری سرگرمیوں میں نہ کسی قسم کی تنظیم پیدا ہو سکتی ہے، نہ ہمارے ہم سفر ادبا میں تال میل۔ اس سلسلے میں تناظر کے اوراق تحریک کے لیے وا ہیں۔ ہم کسی قسم کی مالی مدد کے خواستگار نہیں۔ تناظر کو زندہ رکھنے کے لیے مستقل خریداروں کا ایک ایسا ہجوم البتہ ضروری ہے جو برصغیر کے شہر شہر، گاؤں گاؤں پھیلا ہوا ہو۔

سب سے اعلیٰ شاعر نے (جی ہاں وہ شاعر ہی تھا) وزیر اعظم بننا پسند کیا۔ ہمارے ممتاز ترین فلسفی نے خود کو راشٹر پتی بھون میں قید کرنا گوارا کیا۔ ہمارے بھٹناگر، بھابھا اور مینس اپنی اپنی تجربہ گاہیں چھوڑ کر عہدوں اور منصبوں کا لطف اٹھانے کے لیے دہلی آگئے۔

مجھے تو شک ہوتا ہے کہ بڑے تجارتی گھرانوں نے ہماری جدوجہد آزادی کی حمایت محض حب الوطنی کے جذبے سے نہیں بلکہ مادی مفادات کے لیے اپنی دور اندیشی کے تحت ہی کی تھی۔ ہمارے عہد کے سب سے فعال فلسفی مہاتما گاندھی بھی ان کاروباری دیوزادوں کے ہاتھوں فریب کھا گئے — آزادی کے بعد یہ طبقہ ہماری قومی زندگی میں سب سے طاقتور گروہ بن کر ابھرا ہے اور انھوں نے انگریزوں سے بڑھ کر غریبوں کا استحصال کیا ہے۔

مذہب ہمیں یہ درس دیتا ہے کہ امید کا دامن ہاتھ سے نہ جانے دیں۔ ہاں ہمیں امید کرتے رہنا چاہیئے خواہ اُمید برائے اُمید ہی کیوں نہ ہو — ہمیں امید کا دامن کبھی نہیں چھوڑنا چاہیئے۔ لیکن ہمیں اپنے اچھے کاموں کے پھل کی توقع کبھی نہیں کرنا چاہیئے۔

اب ہماری نئی اُمید کی علامت ہمارے نوجوان ہیں وہ اپنے مُلک اور اپنے عوام کو اچھی طرح سمجھتے ہیں اور اُن کی نظران تمام عوامل پر بھی ہے جو دنیا کی موجودہ مشکلات کا سبب ہیں۔

ہمارے نوجوانوں کو اس امر کا احساس ہے کہ پوری دُنیا ایک خاندان کی طرح ہے اور اسے متحد رکھنا ضروری ہے، اُنھیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ اپنے سفر کے دوران ہم نے کہیں غلطی کی ہے اور اپنے مقصد سے ہٹ گئے ہیں۔ ہم من حیث القوم پھوٹ کا شکار رہے ہیں، ہم نے خود اپنے ہی لوگوں کے خلاف تعصب برتنا ہے۔

اقوام متحدہ نے ۱۰ دسمبر ۱۹۴۸ء کو انسانی حقوق کا اعلانیہ جاری کیا تھا۔ یہ ایک بہترین عمدہ ترین اعلان ہے جو انسان کے ذہن میں آ سکتا تھا۔ پوری دنیا نے اس اعلانیہ پر اپنی مسرت و شادمانی کا اظہار کیا تھا لیکن کیا

ایک بھی ملک اس اعلانیہ پر پوری طرح عمل درآمد کرنے میں کامیاب ہوسکا ہے؟ نہیں — آج بھی سفید فام اور سیاہ فام کا مسئلہ باقی ہے۔ یہ صرف مسئلہ ہی نہیں بلکہ یہ خون کا سرطان ہے۔

غیر منصفانہ عالمی نظام کے خلاف ہماری مہم نے آج سفید فام دنیا کے احساس کو بیدار کر دیا ہے۔ لیکن آج بھی امریکہ اور انگلستان کے مادی مفادات سلامتی کونسل کے فیصلوں پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور اس کے کسی بھی فیصلے کو وہ جب چاہیں ویٹو کر سکتے ہیں: تاہم ناوابستہ ممالک کی طرف سے جدو جہد جاری ہے اور ہمیں پوری امید ہے کہ اس موذی مرض کا علاج بہت جلد نہیں تو کبھی نہ کبھی ضرور ہو جائے گا۔

ہماری سابقہ میراث ہی ہمارے حق میں آئی ہے۔ ہندوستان کی بیش بہا میراث ہے بے خوفی کا تصور اور ارتقار تسلسل اور دنیائے واحد کا مقصدِ عظیم، یہی میراث ہمیں طاقت بخشتی ہے اور ہم پورے وقار، پورے یقین کے ساتھ دنیا کو سچائی کا سبق اور خوش آئند مستقبل کی نوید دے سکتے ہیں۔

ہمارے علمار، ہمارے فنکار، فلسفی اور ہمارے صحافی جو اپنے وطنِ عزیز ہندوستان جنت نشان کو بخوبی جانتے ہیں، اس کی ماہیت اس کے لائحہ عمل سے واقف ہیں اور ساتھ ہی نظامِ قدرت سے بھی بخوبی آشنا ہیں، اس کی بسا جہتی کے اسباب کا علم بھی رکھتے ہیں — اِن سب کو بیدار ہونا چاہیئے اور پوری دُنیا کو اِن مقاصد اور خیالات و نظریات سے آگاہ کرنا چاہیئے اور اِس کی پوری حمایت کرنی چاہیئے۔

آفاقی تمدن کا تصور عالمی نظام کے لیے بڑا با معنی اور مفید ہے۔ اگر اس کا نفاذ ہو سکے تو آج کی دنیا کے بے شمار مسائل حل ہو سکتے ہیں۔ آج اگر ہمیں اس مسابقت و مقابلہ آئی کے دور میں چلنا ہے تو ہم سائنس اور ٹکنالوجی کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ لیکن اس کے ساتھ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہو گا کہ ہم اپنی تہذیب و تمدّن کی بنیادی خصوصیات کو فراموش نہ کردیں۔

ن۔ م۔ راشد

اسرافیل کی موت

مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ
وہ خداؤں کا مقرّب وہ خداوندِ کلام
صوتِ انسانی کی روحِ جاوداں
آسمانوں کی ندائے بے کراں
آج ساکت مثلِ حرفِ ناتمام
مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ!

آؤ اسرافیل کے اس خوابِ بے ہنگام پر آنسو بہائیں
آرمیدہ ہے وہ یوں قرنا کے پاس
جیسے طوفاں نے اُگل ڈالا اسے
ریگِ ساحل پر چمکتی دھوپ میں، چپ چاپ
اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے
اس کی دستار، اس کے گیسو، اس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں

تھے کبھی جن کی تہیں بود و نبود

کیسے اس کا ظہور، اس کے لب سے دور

اپنی چیخوں، اپنی فریادوں میں گم

جھلملا اٹھتے تھے جن سے دیر و زود

مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ

وہ مجسّم ہمہمہ تھا، وہ مجسّم زمزمہ

وہ ازل سے تا ابد پھیلی ہوئی غیبی صداؤں کا نشاں!

مرگِ اسرافیل سے

حلقہ در حلقہ فرشتے نوحہ گر،

ابنِ آدم زلف در خاک و نزار

حضرتِ یزداں کی آنکھیں غم سے تار

آسمانوں کی صفیر آتی نہیں

عالمِ لاہوت سے کوئی نفیر آتی نہیں

مرگِ اسرافیل سے

اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق

مطربوں کا رزق اور سازوں کا رزق

اب مغنّی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا

سننے والوں کے دلوں کے تار چپ

اب کوئی رقّاص کیا تھرکے گا، لہرائے گا کیا

بزم کے فرش و در و دیوار چپ

اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا

مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ

فکر کا صیّاد اپنا دام پھیلائے گا کیا

طائرانِ منزل و کہسار چپ

مرگِ اسرافیل ہے
گوشِ شنوا کی، لبِ گویا کی موت
چشمِ بینا کی، دلِ دانا کی موت
تھی اُسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤہو
اہلِ دل کی اہلِ دل سے گفتگو
اہلِ دل ——— جو آج گوشہ گیر و سرمہ در گلو!
اب تنانا ہو بھی غائب اور یارب ہا بھی گُم
اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گُم
یہ ہمارا آخری ملجا بھی گم

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں کا وقت جیسے سو گیا، پتھرا گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو یکسر کھا گیا
ایسی تنہائی کہ حُسنِ تام یاد آیا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں
مرگِ اسرافیل سے
دیکھتے رہ جائیں گے دُنیا کے آمر بھی
زباں بندی کے خواب
جس میں مجبوروں کی سرگوشی تو ہو
اس خداوندی کے خواب

OO

مغنی تبسّم

ن۔م۔ راشد کی نظم

اسرافیل کی موت

خدا کے مقرب فرشتوں میں اسرافیل کی شخصیت بڑی پراسرار اور منفرد ہے۔ اسرافیل کے بارے میں مختلف روایات کو یکجا کیا جائے تو اس شخصیت کی ایک دل کش اور دل چسپ تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ اس تصویر میں جو پہلی چیز ہماری توجہ کو کھینچتی ہے اسرافیل کی جسامت ہے۔ قد کی درازی کا یہ عالم ہے کہ اس کے پیر زمین کے ساتویں طبق پر ہیں اور سر عرش بریں کے پائے تک پہنچتا ہے۔ نصف گردن سے کان کی لو تک آٹھ سو برس کی راہ ہے۔ اس کے چار بڑے بڑے پر ہیں۔ ایک مشرق میں اور دوسرا مغرب میں۔ ایک پر سے وہ اپنا جسم ڈھانکتا ہے اور چوتھا پر خدا کے جلال سے محفوظ رہنے کے لئے سپر کا کام کرتا ہے۔ اسرافیل کا سارا جسم، بال، چہرے اور زبانوں سے ڈھکا ہوا ہے۔

اسرافیل کی عام شہرت اس بنا پر ہے کہ وہ قیامت کے دن صور پھونکے گا۔ صور یا نرسنگا بھی اتنا بڑا ہے کہ اس کے دہانے میں سات آسمان اور سات زمینیں سما سکتی ہیں۔ اسرافیل اسے ہمیشہ اپنے منہ میں لگائے رہتا ہے۔ تاکہ خدا کا حکم ہوتے ہی اس میں پھونک مارے۔ ایک روایت کے مطابق صور چار بار پھونکا جائے گا۔ پہلی بار اس کی آواز کے اثر سے ہر چیز فنا ہو جائے گی۔ دوسری بار صور پھونکا جائے گا تو سارے مردے جی اٹھیں گے۔ تیسرے صور پر بے ہوشی طاری ہو جائے گی۔ اور چوتھی آواز تمام انسانوں

میں پیش ہوں گے۔ دوسری روایت یہ ہے کہ صور دو مرتبہ پھونکا جائے گا۔ اس کو قرآن میں راجفہ کہا گیا ہے اور دوسری بار صور پھونکنے کو رادفہ۔ راجفہ کے اثر سے تمام کائنات پر موت طاری ہو جائے گی۔ انسان پتنگوں کی طرح منتشر ہو جائیں گے۔ آسمان پھٹ پڑیں گے، پہاڑ اپنی جگہ چھوڑ دیں گے اور دھنکی ہوئی روئی بن کر اڑنے لگیں گے۔ پھر ایک نامعلوم مدت کے بعد خدا کے حکم سے اسرافیل دوبارہ زندہ ہو کر صور پھونکے گا۔ تو تمام مردے جی اٹھیں گے۔ اور پرسش اعمال کے لئے میدان حشر میں جمع کئے جائیں گے۔ (قرآن میں صور اور قیامت کا بیان ہے لیکن اسرافیل کا کہیں ذکر نہیں آیا ہے) احادیث کی رو سے ایک قیامت اور بھی ہے جو ہر قرن کے بعد واقع ہوتی ہے۔ طوفان نوح کے واقعے کو بھی قیامت سے تعبیر کیا گیا ہے جب کہ نوحؑ اور ان کے ساتھیوں کے سوا ساری دنیا ہلاک ہو گئی تھی۔ قرآن میں بعض اور بھی چھوٹی اور محدود قیامتوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ مثلاً حضرت صالحؑ کی قوم نے ان کو تنبیہہ کے باوجود خدا کی بھیجی ہوئی اونٹنی کو ہلاک کر دیا تو خدا نے ایک دہشت ناک آواز (صَيْحَةً وَّاحِدَةً) بھیجی جس کے اثر سے وہ روندی ہوئی گھاس کے مانند ہو گئے۔ صور کی آواز کے لئے قرآن میں ہر جگہ صَيْحَةً وَّاحِدَةً کے الفاظ لائے گئے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان قیامتوں میں بھی صور سے کام لیا جاتا رہا۔

روایات سے پتہ چلتا ہے کہ اسرافیل کے ذمہ اور بھی کام ہیں جو صور پھونکنے سے کہیں زیادہ اہم ہیں۔ مثلاً وہ لوح محفوظ پر خدا کے فیصلوں کو پڑھنا اور انھیں متعلقہ محکموں کے نگران فرشتوں تک پہنچاتا ہے۔ اسرافیل کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ بعثت کے بعد رسالت کے کام کی تربیت دینے کے لئے وہ تین برس پیغمبرؐ کی معیت میں رہا۔ بعد ازاں جبرئیلؑ نے جائزہ حاصل کیا اور قرآن کی ترسیل شروع کی۔

ان روایات سے ایک مہیب، سنگ دل اور بارعب شخصیت کی تصویر سامنے آتی ہے۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ اسرافیل نہایت رقیق القلب واقع ہوا ہے۔ وہ دن میں تین بار اور رات میں تین مرتبہ دوزخ میں جھانکتا ہے اور اندوہ گیں ہو کر اس شدت سے گریہ و زاری کرتا ہے کہ اس کے اشکوں کا سیلاب ساری زمین کو بہا لے جا سکتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب وہ قیامت کے دن صور پھونکے گا اس وقت بھی اس کی آنکھوں سے اشک رواں رہیں گے۔

صور سے دہشت ناک آواز پیدا کرنے والا اسرافیل ایک عظیم موسیقار بھی ہے۔ وہ قیامت کے بعد اپنے وجد آور نغموں سے اہل جنت کو مسحور کرے گا۔

شاعر اس نظم میں اسرافیل کی موت پر نوحہ خواں ہے۔ اسرافیل مر چکا ہے۔ وہ اسرافیل جو خداؤں کا مقرب فرشتہ تھا۔ جو کلام کا مالک اور خداوند تھا۔ آسمانوں کی ندا ہو یا صوت انسانی تمام آوازیں اسی کے دم سے تھیں۔ اب وہ ساکت اور خاموش ہے۔ اسرافیل کی یہ موت بڑی بے حکم

ہے۔ قاعدے سے تو اسے حشر تک جینا چاہئے تھا۔ اس کی موت نے قدرت کے سارے نظام کو معطل کر دیا ہے
یہ جو صورتِ حال پیدا ہوئی ہے۔ کسی کے سان وگمان میں نہ تھی۔

اسرافیل کی موت کتنا عظیم سانحہ ہے۔ اس سے بہتر تو یہ تھا۔ کہ قیامت آجاتی۔ اب قیامت ہے اور نہ دوزخ جنت ہیں۔ گناہوں میں لذت ہے اور نہ طاعت کی تسکین۔ اب نہ سزا ہے اور نہ جزا۔ زندگی کی ساری دلکشی اسرافیل کے دم سے تھی اور اب یہ حال ہے کہ موت سبھی اپنے معنی کھو چکی ہے۔

اسرافیل کی موت آواز کی موت ہے۔ آواز جو خدا کی اولین تخلیق، اور ہر تخلیق کا سرچشمہ تھی۔ اسی کی کوکھ سے کائنات نے جنم لیا تھا۔ زمان ومکان آواز ہی کے رشتے میں باہم منسلک تھے۔ انسان اور انسان، انسان اور فطرت، انسان اور خدا میں آواز ہی سے ربط قائم تھا۔ گویا اسرافیل کی موت ترسیل اور اظہار کی موت ہے۔ اب خدا اور انسانوں کے درمیان رابطہ قائم نہیں رہا۔

آسمانوں سے صفیر آتی نہیں
عالمِ لاہوت سے کوئی نفیر آتی نہیں

ادھر دنیا والوں پر آوازوں کا رزق تنگ ہو گیا ہے۔ انسان اب کچھ کہہ سکتا ہے اور نہ سُن سکتا ہے۔ نطق جو انسان کا جوہر تھا اس سے چھن گیا ہے۔ سماج کی ہیئت اجتماعی کی تشکیل نطق ہی کی وجہ سے عمل میں آئی تھی۔ اسی نے ساری قدروں کا جال پھیلایا تھا۔ ترسیل کی شکست نے معاشرے کا شیرازہ بکھیر دیا ہے۔ علم وفن کے چراغ بجھ گئے ہیں۔ مے کدے ویران ہیں۔ خانقاہیں اجڑ گئی ہیں۔

مرگِ اسرافیل ہے
گوشِ شنوائی لب گویا کی موت
چشمِ بینائی، دلِ دانا کی موت
تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو
اہلِ دیں کی اہلِ دل سے گفتگو
اہلِ دل ـــــ جو آج گوشہ گیر وسر بہ در گلو
اب تنا نا ہو بھی غائب اور یا رب ہا بھی گم
اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گم
یہ ہمارا آخری ملجا بھی گم۔

اس نظم میں راشد نے انسانی زندگی کی موجودہ صورتِ حال سے پیدا ہونے والے لاالعینیت کے احساس کو بڑی فنکاری کے ساتھ تمثیلی پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ قدروں کی شکست کے بعد لفظ ومعنی کے قدیم انسلاکات منقطع ہو گئے ہیں۔ اب زبان، اظہار وترسیل کا منصب ادا کرنے سے قاصر

ہوگئی ہے سارا لسانی عمل کلیشے (CLICHE) بن گیا ہے۔ جس کے ذریعہ صرف کہی ہوئی باتوں کو دہرایا جاسکتا ہے جن سے ہم کو سروکار نہیں رہا ہے۔ اور اگر ہم کچھ محسوس کرتے ہیں تو زبان ہمارا ساتھ نہیں دے پاتی۔ لیکن شاید ہم نے محسوس کرنا ہی چھوڑ دیا ہے یا یہ صلاحیت ہم میں باقی نہیں رہی ہے۔ اور جب ہم کچھ محسوس نہیں کرتے تو ترسیل کیا کریں گے۔ اب ہمارا کچھ کہنا اور سننا بمنزلۂ خاموشی ہے پہلے سناٹے میں بھی بولتے تھے۔ اب آوازوں کا سکوت طاری ہے۔ انسانی تاریخ میں یہ حادثہ اچانک پیش آیا ہے۔ انسانی فکر اور الہام نے ماضی اور مستقبل کو جوڑ کر ایک لائحۂ حیات تیار کیا تھا۔ خدا کے تصور اور قدروں کی PRIORY نے بتایا تھا کہ حال ایک رستہ ہے جس پر چل کر مستقبل میں داخل ہونا ہے۔ ہر انسان کا ایک انجام ہے۔ اس کی ایک تقدیر ہے۔ جس کا انحصار بہت کچھ عقیدے اور عمل پر ہے۔ لیکن حادثہ کیا پیش آیا کہ سارا لائحۂ حیات ہی درہم برہم ہوگیا۔ اس حادثے نے ایک سکتہ سا طاری کردیا ہے۔

اب مغنی کس طرح گائے گا، اور گائے گا کیا

سننے والوں کے دلوں کے تار چپ

اب کوئی رقاص کیا تھرکے گا، لہرائے گا کیا

بزم کے فرش و در و دیوار چپ

اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا

مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ

فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا کیا

طائرانِ منزل و کہسار چپ

کائنات ایک منصوبہ رکھتی تھی۔ وہ خدا کا ترتیب دیا ہوا تھا یا انسانی تخیل کا آفریدہ۔ بہرحال اس کی وجہ سے زندگی کو ایک مفہوم حاصل تھا۔ اسرافیل اس منصوبے کا اہم پرزہ تھا جس کے ناکارہ ہو جانے سے مشین اچانک رک گئی ہے اور سارا منصوبہ خاک میں مل گیا ہے۔

نظم کا اسرافیل خانوادۂ وجود کی سب سے اہم، ذمہ دار اور کارکرد شخصیت تھا۔ تمام افراد نے اپنا بوجھ اسی پر ڈال رکھا تھا۔ اس کی حیثیت ویسی ہی تھی جو کسی خاندان میں ماں کی ہوتی ہے اسرافیل کی موت نے گویا مصائب کا ایک پہاڑ توڑ دیا ہے۔ ہم اس کی شفقتوں اور عنایتوں سے محروم ہوگئے ہیں۔ ابتدا میں نظم کا انداز بین کا سا ہے۔ مرنے والے کی یہ تصویر ملاحظہ ہو۔

آرمیدہ ہے وہ یوں قرنا کے پاس

جیسے طوفان نے اُگل ڈالا اُسے

ریگِ ساحل پر چمکتی دھوپ میں چپ چاپ

اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے
اس کی دستار، اس کے گیسو، اس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں!
تھے کبھی جن کی تہیں بود و نبود
کیسے اس کا صور اس کے لب سے دُور
اپنی چیخوں، اپنی فریادوں میں گم
جھلملا اٹھتے تھے جس سے دیر و زود

آگے اسی ہیئت میں انداز میں لواحقین و متعلقین پر اس کی موت کے صدمے کے اثر کو بیان کیا گیا ہے۔

حلقہ در حلقہ فرشتے نوحہ گر
ابنِ آدم زلف در خاک و نزار
حضرتِ یزداں کی آنکھیں غم سے تار
و ساب ـــــ ہر طرف سناٹا ہے ـــــ تنہائی ہے
ایسی تنہائی کہ حسنِ تام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں۔ مرگِ اسرافیل آواز کی موت ہے۔ شاعروں کی، موسیقی کی، جذبہ عشق کی اور اخلاقی قدروں کی موت ہے۔

دنیا کے آمر بھی اس آواز کے دشمن تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ انسانوں کی زبان بند کر دیں۔ تاکہ مجبور ان کے ظلم کے خلاف آواز بلند نہ کر سکیں محض سرگوشیاں کر کے رہ جائیں اور ان سرگوشیوں سے ان کے جذبۂ انا کی تسکین ہو۔ لیکن اسرافیل کی موت نے ان کی اس کی خواہش کو بھی ملیامیٹ کر دیا اور وہ زبان بندی اور خداوندی کے بس خواب ہی دیکھتے رہ جائیں گے۔ اسرافیل نے اپنی جان دیکر ان کے عزائم پر پانی پھیر دیا۔ وہ نغمے کی دلکش صداؤں اور عشاق کی ہاؤ ہو کو مجبور سرگوشیوں میں بدلنا چاہتے تھے اور یہ بات اسرافیل کی منظور نہیں تھی۔ یہ وہی اسرافیل تو تھا جو دن میں تین بار اور رات میں تین مرتبہ دوزخ میں جھانکتا اور سزا یافتہ انسانوں کے غم میں فریاد و فغاں کرتا۔ یہ وہی اسرافیل تھا جو اہل جنت کو اپنے دلکش نغموں سے مسحور کرتا اگر وہ جیتا رہتا۔

آؤ اسرافیل کی اس خواب بے ہنگام پر آنسو بہالیں۔

اقبال متین

سلور فش

اسمان شاید اس کے تصور کا ایک حصہ ہو گیا تھا۔ بند کمروں میں بکھری کتابوں کے درمیان وہ کیا کھوجتا پھرتا ہے اس کو معلوم ہو تو ہو، مجھے صرف اتنا معلوم تھا کہ بند کمروں میں ہوا کے جھونکوں کو مقید کر کے وہ اپنی انگلی سے کچھ لکھتا ہے۔ لیکن فرائے بھرتا سیلنگ فین Ceiling Fan ان تحریروں کو زمین پر کہیں بکھیرتا رہتا ہے۔
کھلا ہوا بال پن Ball Pen کبھی کاغذ پر دھرا ہوا ملتا، کبھی ہوا کے جھونکے سے کاغذ کے پلندے پر سے ڈھلک کر میز پر پڑا ہوا۔

عجیب افراتفری کا عالم ہوتا ان دونوں کمروں میں — رف، بجر، بیڈ پر بھی الٹی سیدھی کچھ کتابیں دھری ہوئی ملتیں اور ان کتابوں پر چھوٹا سا ٹیپ ریکارڈر پڑا ہوا — لیکن آسمان کو اپنی چھت سے جوڑ کر شاید اس نے ٹانکے دے دیئے تھے یا کیلیں ٹھونک دی تھیں۔

بعض منظر اپنی اصلیت کھو کر اس طرح دل میں کھپ جاتے ہیں جیسے وہی ان کی اصلیت ہو — دل میں بسی ہوئی کسی قبر کو آپ زمین پر رکھ کر کتنا ہی سنوار یے لیکن جب وہاں سے ہٹو تو وہی ایک مٹی کا تودہ دل میں اٹھائے آپ سارے زمانے کو ناپتے پھرتے ہیں — نہ سنگ مرمر، نہ جالیاں، نہ جالیوں میں گھرا کتبہ کچھ بھی ساتھ نہیں رہتا — شاید اسی لیے اس کی گلابی چھت مجھے آسمانی نظر آتی تھی — کیوں اسے وہ آسمان سر پر اٹھائے اٹھائے پھرتا تھا۔

اب وہ بہت پیارے، بہت خوبصورت ہاتھ مٹی میں مل کر زمین بن گئے تھے۔
اور اسی زمین پر کھڑے اس نے اس طرح آسمان کی طرف دیکھا تھا کہ آسمان اس کی آنکھوں میں بھر کر رہ گیا اور گلابی چھت آسمانی ہو گئی۔

اب ساری کتابیں، سارے رسالے انتظار کر کے تھک گئے تھے کہ ان ہاتھوں کا لمس انہیں پھر قرینہ عطا کرے گا جو کبھی ان پر دھول جمنے بھی نہیں دیتا تھا۔ ملائم کپڑے کے چھو چھو کر اُچٹ اُچٹ جانے میں کیسی اپنا ہیت ہوتی تھی۔

گرداگر یوں جھٹکی جائے جیسے کدورت جھٹکی جارہی ہو تو جذبہ اپنی ہر صورت کی تشکیل کرتے سمے محبت کا روپ وقتی طور پر دھار ہی لیتا ہے۔ وہ انگلیاں جو اس کی ٹائی کی گرہ درست کر کے اپنا سب کچھ آنکھوں کو سونپ دیتیں اور اس کی واپسی تک اسے آنکھوں میں بھرے بھرے پھرتیں۔ وہی انگلیاں اس کے غائبانے میں اس کی چہیتی کتابوں کو سنواریں۔ کھلی کتاب میں نزک رکھتیں، جیسے وہ پڑھتا میز پر اوندھا مار گیا تھا۔ بکھری ہوئی کتابیں بک شیلف میں اس طرح سجادیتیں جیسے اس کے ہاتھوں سے سجارہی ہوں اور سجاتے وقت اُسی کی آنکھوں سے دیکھ رہی ہوں۔ کبھی کبھی تو یہ اسی کی آنکھیں اسی کو دیکھتیں۔

اس کو جب بھی اپنی کسی کتاب کی ضرورت پڑتی۔ وہ یہ جانتے ہوئے بھی کہ اس نے کہیں رکھ چھوڑی ہے ہاتھ بڑھا کر بک شیلف سے نکال لیتا اور مسکرا کر ان آنکھوں کی طرف دیکھتا جو پہلے ہی اپنی فتح کا اعلان جھکی جھکی نظروں سے کرتی رہتیں۔ پھر یہ دونوں ہاتھ کرسی کی پشت سے پھولوں کے ہار جیسی باہیں بن کر اس کی گردن میں حمائل ہو جاتے پھر صرف آنکھیں رہ جاتیں، پھر صرف ہونٹ رہ جاتے۔ پھر صرف لمس رہ جاتا اور لمس کا احساس۔ اور پھر یہی احساس علم کی انانیت کو انکساری کی اس حد تک لے جاتا جہاں چاہتوں کی کلیاں چٹکتی ہیں۔ محبت چمن در چمن نکھرتی ہے اور عشق، ماضی، حال، مستقبل سب کو ایک لمحے میں جکڑ کر گلزار کھلا دیتا ہے۔

میں یہ تو جانتا تھا کہ اس کی پہلی نظر کتاب سے اچٹ کر جن آنکھوں سے الجھ گئی تھی۔ ان آنکھوں نے پھر کتاب میں اس کا جی لگنے نہ دیا۔

ایسا ہوتا ہے کیا؟ میں نے بھی سنا تھا۔ اس نے بھی سُنا تھا کہ دل ایک نظر کا محتاج ہے۔ چاہو خرید لو۔ چاہو بیچ دو۔ گرہ میں کچھ ہو کہ نہ ہو۔ کسی کی حیراں حیراں، ترساں ترساں، جھکی جھکی نظریں سب لے جاتی ہیں۔ دل کیا اس کا اثاثہ کیا۔ وہ تو ساری زندگی کو اٹھا کر یہ بھی بھول جائے کہ جھکی جھکی آنکھیں اب اس نے موند لی

ہیں — اب ان موندی ہوئی آنکھوں کے اندھیروں میں اپنی زندگی کی کرن کرن ڈھونڈتے پھرو۔

لیکن نہ میں نے یہ سنا تھا، نہ اُس نے کہ آنکھیں ساری کتابیں چرا لیتی ہیں — سارا علم چرا لیتی ہیں۔

وہ کلاسوں میں جانے سے قبل ہی یونیورسٹی کے احاطے میں داخل ہوتے ہی اپنے وجود کو کھوجنے لگتا۔ خود کو اس طرح کھو کھو کر، گنوا گنوا کر ڈھونڈھنے میں بھی اتنا ہی مزہ ہے جتنا تکیے میں منہ چھپا کر، آنسو چھپانے میں — یہ تو شاید عام آدمی کی باتیں ہیں — لیکن وہ یونیورسٹی میں تھا۔ علم و دانش کے سمندر میں۔ شاید جذبے علم کی انانیت کو علم کے انکسار تک پہنچا دینے کا یارا رکھتے ہیں — اور وہ جذبہ جس کا رشتہ سیدھا آنسوؤں سے جا ملتا ہے تو ایسے میں علم کہاں رہ جاتا ہے — ساری کتابیں ورق ورق آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہیں۔

میں یہ بھی جانتا تھا کہ وہ اسی طرح بھیگ بھیگ گیا تھا — کیونکہ اب تو وہ خود ورق ورق کتاب بن گیا تھا اور اس کتاب کی نمی ساری یونیورسٹی میں، ان آنکھوں کو پکارتی تھی — مجھے پڑھو۔ پڑھو مجھے — اس سے پہلے کہ میرا حرف حرف مٹ جائے — اس سے پہلے کہ میں ورق ورق بکھر جاؤں۔

اور جب ان جھکی جھکی آنکھوں نے نظر بس اٹھا کر اس بھیگی بھیگی کتاب کی نمی اپنی کرنیں پھینک کر خشک کر دیں تو سوچتے سوچتے ساری روشنیاں کتابوں میں سمٹ آئیں — سارا حسن کتابوں میں سمٹ آیا — اتنا سمٹا کہ وہ آنکھیں چپ کے سے پہلے اس کے گھر میں آگئیں اور پھر کتابوں میں بند ہو گئیں — اور یہ سب کچھ اس طرح دیکھتے دیکھتے ہو گیا کہ امڈ امڈ کر چھائے ہوئے بادل نہ اس کو شرابور کر سکے نہ لپک لپک کر جھلسنے والے شعلے اس کو خاکستر۔ بس ایک کوندہ سا لپک کر بجھا اور نیلا آسمان اس کی چھت پر ٹانگ گیا۔

حُسن کا غرور، علم کے انکسار سے ٹکرا کر اس طرح پاش پاش ہو جائے گا۔ اس نے کبھی سوچا ہی نہ تھا اور سچ پوچھئے تو یہ سوچنے کی بات بھی نہ تھی — اللہ میاں کو ایسے روپ میں بھلا کون صاحب ایمان دے گا، اور کیوں دیکھے گا کہ سارا مہکتا، نہکتا

چمن کا چمن اٹھا کر ویرانوں میں پھینک دیا۔ ویرانے بھی کیسے ویرانے ۔چاروں طرف سناٹے اور وہ بھی ایسے کہ خود سناٹوں کا دم گھٹ جائے۔

اس کے گھر میں دن کو رات بنا کر بھٹکنے والے جگنو، گھنگرو سی بجاتی ہوئی ملبوس کی ایسی سرسراہٹ کہ گھر کے پردے ہوا کے جھونکوں سے صرف ہلیں نہیں بجنے بھی لگیں۔ پگھلی ہوئی کچی چاندی بن کر بہتی ہوئی آواز جو اس کے چھوٹے سے گھر میں دن میں ہزار بار اس کا نام لیتی اور سو سو بہانے بس اسی کا نام رٹے جاتی۔

اس کو خشک آنسو رلا رلا کر دل کی کوروں پر جمی کائی کھرچنے والی مخروطی انگلیاں اب اس کے گھنے بالوں میں کنگھی کرتے لگی تھیں۔ وہ صورت جو کتابوں اور رسالوں کے اوراق میں چھپ چھپ کر اس کو اتنا تنگ کرتی کہ وہ رو ہتار ہو کر اپنے سارے وجود کو ایسا آنسو بنتے محسوس کرتا، جنہیں نہ بہنا آئے نہ جل بجھنا۔ اب اسی صورت نے اس کے گھر پہنچ کر اس کو اپنے ہالے میں اس طرح محصور کر لیا کہ وہ جس طرف دیکھتا، وہی موہنی دیکھتا، وہی چھب دیکھتا۔

کسی کو ترسانا تھا تو اس طرح ترسا ترسا کر اس کو رکھا کہ اس کی آنکھوں میں سوائے تیرتے ہوئے آنسوؤں کے اپنی شبیہہ تک دھندلا دی اور جب اس کو آنا تھا تو اس طرح آئی کہ گھر کے سارے دروازے کھلے کے کھلے رہ گئے۔ اب یہ لڑکی اپنے پروفیسر کی زندگی کا دوسرا نام تھا۔

رم جھم رم جھم پھواریں پڑتیں تو دنیا بھر میں اس سے اچھا موسم کوئی نہ ہوتا۔ موسلا دھار بارش، گرجتے بادلوں اور چمکتی بجلیوں کے ہراول دستوں کے ساتھ سب کچھ شرابور کر دیتی اور وہ موٹر کے آئینے چڑھائے، یونیورسٹی سے سیدھے گھر جانے کی بجائے لمبی لمبی سڑکیں اس وقت تک طے کئے جاتا جب تک کہ بارش تھم نہ جاتی۔ اور جب یہ موسم اس کی زلفوں، اس کے ہونٹوں، اس کی آنکھوں، اس کے ماتھے اور اس کی مانگ میں سما جاتا تو وہ اپنی اس زندگی کو خوشبو کی طرح چھوتا ہوا اپنا موٹر گراج میں پارک کر دیتا۔ دنیا میں اس موسم سے اچھا کوئی موسم جیسے دونوں ہی نے نہیں دیکھا تھا۔

اور ہر موسم اپنی خصوصیات سے سوا بہت کچھ اور بھی لے آتا جس میں وہ خود

کبھی سمائے ہوئے ہوتے۔

زندگی حسین تو ہوسکتی ہے۔ لیکن وہ زندگی کیسی ہوتی ہوگی جس کا نام ہی حُسن ہوگیا ہو۔ کچھ بھی ہو ایک بات طے ہے ــ ایسی زندگی برسوں بنا کر بھی لمحوں کا حاصل ہوجاتی ہوگی۔

چنانچہ ورق ورق کو خوشبو عطا کرنے والی مخروطی انگلیاں تو چُھپ چُھپ کر پروفیسر کے دل کی دھڑکن، کبھی تیز کرتی رہیں کبھی مدھم، لیکن پھولوں کی پنکھڑیوں جیسے ہونٹوں نے آخرش اپنی ایک سہیلی سے پوچھ ہی لیا۔

"تم بتاؤ ــ شاید تم بتا سکتی ہو؟" ــ

"یہ شاعر، ادیب اور پروفیسر تبسم کے شوہر کو کس طرح خوش رکھا جاسکتا ہے"

سہیلی نہ صرف جہاں دیدہ تھی اس نے تو یہ بھی دیکھ لیا تھا کہ جس ریت کے خطے پر وہ اپنا گھروندہ لیے بیٹھی ہے "اسی خطۂ ریگ پر زمانے بھر کے بادل اُمڈ اُمڈ کر چھائے ہوئے ہیں ــ اور جب بارش ہونے لگی تو ہر خطرہ بارش میں وہی سجا یا ہوا تھا جو آج بھی اس کی گھر کی چھت کی طرح تھا۔

اس نے سوچا کہہ دے کہ ــ "مٹی بن جاؤ۔ مٹی ہی سے سارا چمن مہکتا ہے۔ لیکن اس کی سہیلی نے کچھ نہ کہا۔"

مسکرانے کی کوشش کرتے ہوئے، صرف اتنا پوچھا "تمہیں کتنے بچے ہیں۔"

شام کے کجلانے پر میں جب بھی اس کے گھر پہنچ کر کال بل Call Bell پر نرمی سے انگلی رکھ دیتا تو وہ پوچھے بغیر بھی کہ میں کون ہوں مجھے پہچان لیتا ــــــ لیکن پوچھنا ضرور۔

کون؟

اور شاید میری آواز سنے بغیر ہی کہہ دینا۔

"آجایئے دروازہ بند نہیں ہے۔"

میں اس طرح اس کے گھر میں داخل ہوتا جیسے اس کے پرسکون اضطراب پر پہرے بیٹھا رہا ہوں۔

وہ بھی مجھے دیکھ کر کچھ اس طرح مطمئن ہوجاتا جیسے میرا کفن سرکا کر خود اپنا ہی

چہرہ دیکھ رہا ہو۔

میں تو کب سے اس کو جانتا تھا۔ لیکن شاید ہم دونوں ہی ایک دوسرے کی زندگی سے بھاگ کھڑے ہوئے تھے اور پھر زندگی کو بھی اتنی فرصت نہیں تھی کہ ہمارا پیچھا کر کے ہمیں جوڑتی۔

لگتا تھا، میں اور وہ ایک ہی پٹڑی پر بھاگ رہے تھے، اور جب ایک دوسرے کی گرفت ٹوٹ گئی تو میں ذرا سا آگے نکل گیا اور وہ میرے پیچھے پیچھے تھا۔ چڑھائی ختم کر کے شاید ہم کھائی میں اتر رہے تھے۔ ڈھلان پر اگر رک جاتا تو اس کا پیچھے سے آ کر مجھ سے ٹکرا جانا یقینی تھا۔ اس لیے شاید میں رکا نہیں اور اس نے بھی پیچھا کرنا نہیں چھوڑا۔

عمر کا تفاوت علم کے فاصلے نہیں پاٹتا۔ لیکن تجربے کا عمق پاٹ سکتا ہے۔ اور ہم ایک دوسرے کے سینوں میں چھپی کھائیوں کو کہیں نہ کہیں پاٹ رہے تھے۔

وہ کاغذ کو چومتے ہوئے قلم کو کاغذ سے جدا کیے بغیر میز پر دھری وہسکی کی طرف اشارہ کرتا۔ اور میں گلاس کی تلاش میں اس کے دو کمروں کے گھر میں کسی ایسی کائنات سے گزر رہا ہوتا جو میرے قدموں کے نیچے بچھی رہ کر بھی مجھے دکھائی نہ دیتی۔

کیا میں اپنے ہی قدموں کے نیچے نہیں ٹوٹ رہا تھا۔؟

پنیر کا کھلا ڈبہ کسی کھلی کتاب پر دھرا ہے۔ کسی گلاس میں دو چار گھونٹ وہسکی اس تپائی پر دھری ملتی جو آرام کرسی کے برابر رکھی تھی۔ بستر پر دھری کتابوں میں، کہیں ایک پلیٹ بھی مل جاتی، جس میں نمکین کاجو آلو کے تہین چپس کو منہ چڑاتے رہتے۔ یہ کیسی افراتفری تھی کہ ہر قرینہ سسکتا ہوا آنکھوں میں کھب جاتا۔

اب نہ وہ خوشبو تھی، نہ سرگوشیاں تھیں، نہ سرسراہٹ تھی۔ گرد میں اٹی بند کتابوں کی پیشانیوں پر جانے کسی نے کیا لکھ دیا تھا جو پڑھا نہیں جاتا تھا۔ وہ شبیہہ جو پروفیسر کی نس نس میں سرایت کر گئی تھی اب تصویروں کے چوکھٹوں میں کہیں دیوار پر آویزاں تھی کہیں کتابوں کے شلف پر دھری تھی۔ کہیں رف بکھر بکھر۔۔۔ اور یہ چھوٹے بڑے فریم بس اپنی ایک ہی خصوصیت کی وجہ سے کمرے کی دوسری چیزوں سے خود کو ممیز کرتے تھے۔ اور وہ خصوصیت یہ تھی کہ ان پر گرد نہ تھی۔

میں کہیں نہ کہیں سے جب گلاس ڈھونڈھ نکالتا تو مجھے اس لیے کبھی کبھی ہنسی بھی آجاتی
کہ اس گلاس کو یہیں رکھا ہوا میں نے بار ہا دیکھا ہے۔ پھر وہ مجھے کیوں نظر نہ آیا۔
وہ جیسے چونک کر مجھے پکارتا۔
"کہاں رہ گئے آپ"
میں گلاس اٹھا کر اس کی میز پر لے آتا۔
وہ جانتا تھا کہ میرے ہاتھ میں رعشہ ہے اور میں پگ بنانے سے گریز کرتا ہوں۔
میرے خالی گلاس پر شیشے کا منہ رکھ کر وہ اپنی کسی ایسی مسرت کو چھپاتا جس کا رشتہ
اس کے نہ بہنے والے آنسوؤں سے رہا ہو گا۔
ٹیپ ریکارڈر کے دھیمے سُر مجھے سُجھاتے کہ اس نے اپنی میز سے اٹھ کر بٹن دبایا ہے
اس کو مصروف دیکھ کر میں بھی کوئی رسالہ اٹھا لیتا کہ میرے کانوں سے ایک آواز
ٹکرا تی۔
"منہ اندھیرے ہی ناصر کے ڈھونڈھنے چل دیے۔"
میں ان ساری کیفیات سے بچ نکلنا چاہتا تھا لیکن کوئی اور آواز زخموں کے بخیے ادھیڑ
کر رکھ دیتی۔
میں پہچان نہ سکتا کہ ٹیپ ریکارڈر بند ہونے کے باوجود اب یہ اُس کی آواز ہے
یا خود میری اپنی۔
میں نے ٹیپ رکارڈ کی طرف نظر کی جو رفر یجریٹر کے اوپر بے ترتیبی سے پڑے
ہوئے سامان کے دھرا تھا۔ اور ابھی ابھی بند ہوا تھا۔
میں نے اٹھ کر ساری چیزوں کو بغور دیکھا۔ کاغذ کے پیکٹ میں انڈے دھرے
تھے اور پنیر کا ٹن کھلا پڑا تھا۔ مسکے کے پیکٹ میں مسکہ پگھل کر اپنی صورت کھو رہا تھا
مچھلی کے ڈبوں نے پنیر کو تقریباً ڈھانک رکھا تھا انہیں چیزوں میں سے دو تین کیسٹس
Cassettes بھی بے آواز جھانک رہے تھے۔
آنکھیں کبھی کبھی کچھ اس طرح تکنے جاتی ہیں کہ ان کی آواز ہی سنائی نہیں دیتی۔ بے نظر
آنکھیں اتنا نہیں اکھرتیں، بے آواز آنکھیں کھل جاتی ہیں۔
اور جب اُس سے نظر یں چار ہوئیں تو اس کی آنکھیں کھل گئیں۔

میں چپکے سے اٹھا۔ رفریجریٹر کے قریب جاکر وہ چیزیں الگ کرلیں جنہیں
اس میں رکھتا تھا۔
اس سمے کچھ عجیب احساس سے دوچار تھا۔ میں چیزیں الگ کرتے ہوئے مجھے محسوس
ہو رہا تھا جیسے میں خود کو اس سے الگ کر رہا ہوں۔
رفریجریٹر کھولتے ہی ٹھنڈے ٹھنڈے اجالوں نے مجھے آلیا۔ وہ بھی پاس ہی بیٹھا ہوا
تھا۔ اسے بھی شاید ٹھنڈے اجالوں نے چونکا دیا ہوگا۔ ایسا میں سمجھ رہا تھا۔ لیکن وہ تو کاغذ
پر جھکا ہوا تھا اور اس کا قلم اس طرح کاغذ کو چوم رہا تھا جیسے الفاظ کا مقدر بدل رہا ہو۔
میں نے اس کی طرف سے توجہ ہٹالی اور اپنی نظریں اس پر سے اٹھا کر رفریجریٹر
میں لے آیا۔
رفریجریٹر میں سوائے اجالوں کے اگر کچھ تھا تو اسٹیل کی ایک پلیٹ تھی جو
خالی تھی۔۔
میں نے ساری چیزیں جو الگ کی تھیں رفریجریٹر میں رکھ دیں۔ کہنے لگا۔
"یہ کیا کر رہے ہیں آپ۔ میں خود تین چار دن سے یہی سب کرنے کی سوچ رہا
تھا۔ جب کیا ہی ہے تو ایک زحمت اور کر دیجئے۔ وہ خالی پلیٹ
بھی نکال لیجئے جس کو آپ نے بغور دیکھ کر پھر رکھ دیا ہے۔"
میرے کھسیانے پن پر اس نے مسکراہٹ دبالی۔
میں نے رفریجریٹر سے پلیٹ نکالی تو اب وہ خالی نہ تھی۔ شاید میں نے اس میں
کوئی کیسٹ Cassette رکھ دیا تھا جس کے برابر ایک بال پن Ball Pen
بھی دھرا تھا۔
جب میں پلیٹ نکال رہا تھا تو اس نے میرے تھرتھراتے ہاتھوں کو کھن کھنانے سن لیا تھا۔
میں نے اس کو بغور دیکھا، وہ کھل کر ہنسا۔
وہ دیواروں پر ٹکے آسمان سے بے نیاز تھا۔
میں حیران تھا کہ میں آبدیدہ کیوں ہوں۔
کیا وہ واقعی اتنا اونچا آدمی ہے جو کبھی آسمان کو چھت بنا لیتا ہے کبھی فرش۔

ارتضیٰ کریم
شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی
دہلی ــــ ۱۱۰۰۰۷

ترقی پسند تحریک اور بہار کا اردو افسانہ

ترقی پسند تحریک (اردو) ملک کی ایک اہم ہمہ گیر ادبی تحریک ہے جس نے زبان و ادب کی ترقی و ترویج کے ساتھ ساتھ ملک کو غلامی سے آزاد کرانے میں بھی اہم رول ادا کیا۔ یہ ادبی تحریک جس کی داغ بیل لندن میں ہندوستان کے چند نوجوان دانشوروں نے ڈالی تھی، سب سے پہلے لکھنؤ میں وارد ہوئی اور وہاں سے ہوتی ہوئی سارے ہندوستان میں پھیل گئی۔

بہار جو صدیوں سے دانشوروں، مفکروں، صوفیوں، سنتوں، ادیبوں اور شاعروں کی مہتم بالشان سرزمین رہی ہے جہاں گوتم بدھ کو عرفان نصیب ہوا اور بھگوان مہاویر نے جین دھرم کی توسیع و تعلیم کے سلسلے میں برسوں سکونت اختیار کی اور بالآخر اسی کی خاک میں ملے۔

علم و ادب اور فنون لطیفہ کی ترقی، علم دوستی اور عالم پروری میں بہار اور بہار کے اہل قلم حضرات اور دوسرے فنکار ہمیشہ ہی سے ملک کے دوسرے ادیبوں اور دانشوروں کے برابر کے شریک رہے ہیں۔

تاریخ شاہد ہے کہ ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دنوں ہی سے اس خطۂ زرخیز (اور مردم خیز) کے ادیبوں، مفکروں اور شاعروں نے پریم چند، سجاد ظہیر، ملک راج آنند کی آواز میں آواز میں ملائی اور اس تحریک کو دل و جان سے لبیک کہا۔ میرا اشارہ سہیل عظیم آبادی اور اختر اورینوی کی طرف ہے۔ بہار میں ترقی پسند تحریک کے صالح نظریات کی پاسداری اور فروغ و تشکیل میں ان دو حضرات کی خدمات سے انکار مشکل ہی نہیں، ناممکن ہے۔ ان کی ابتدائی تحریروں سے ہی ان کے ترقی پذیر نظریات کا اندازہ ہو جاتا ہے۔

اردو افسانہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام سے قبل ہی معرض وجود میں آچکا تھا۔ لیکن اس میں زندگی کی رمق، تلخی و شیرینی، تاریکی اور روشنی، کرب اور خوشی کا گذر نہ تھا، حقیقت نگاری نہ تھی۔ دوسرے لفظوں میں یہ جسم ہی جسم تھا، ترقی پسند ادبی تحریک نے اس میں روح ڈال دی۔ افسانے میں زندگی کی حرارت دوڑ گئی۔ عام انسانوں کے دلوں کی دھڑکن سنائی دینے لگی اور اردو افسانہ ادب کی ایک اہم صنف ہو گیا۔

ترقی پسند ادبی تحریک نے اردو افسانے کو کیا دیا؟ اس کا معیار اور وقار کیونکر اور کس حد تک بلند کیا نیز ترقی پسند افسانے کن معنوں میں دوسرے افسانوں سے ممتاز و منفرد ہیں یہ سب جاننے کے لیے اردو افسانے کے سفر کا جائزہ ضروری معلوم ہوتا ہے ——— بعض ناقدین ادب اردو کا پہلا افسانہ سرسید احمد کی ایک تحریر "گذرا ہوا زمانہ" کو مانتے ہیں۔ اس مناسبت سے اردو افسانے کا آغاز ۱۸۷۰ء کے آس پاس ہو جاتا ہے ——— ادب کے کچھ محقق سجاد حیدر یلدرم کو اردو افسانہ کا بانی تسلیم کرتے ہیں۔

ایک اور تحقیق کے مطابق اردو کا پہلا افسانہ نگار علی محمود کو بتایا گیا ہے اور ان کا تعلق صوبہ بہار سے ہی تھا۔ یہ سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش اور پریم چند ہی کے ہم عصر تھے۔ ان کے افسانے ۱۹۰۴ء کے 'چھاؤں' اور 'ایک پرانی دیوار' رسالہ مخزن میں شائع ہوئے تھے۔ ان کے بعد مسلم عظیم آبادی کا افسانہ "محبت اور جاہ و ثروت کی کشمکش" الناظر (لکھنؤ) ۱۹۱۶ء میں شائع ہوا۔ ان کے ساتھ نور الہدیٰ ندوی، علی اکبر کاظمی، جمیل مظہری، حنیف فائز عظیم آبادی کے افسانے ملتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے اس صنف کی طرف بہت زیادہ توجہ نہیں دی۔ لیکن جدید تحقیق علی محمد شاد عظیم آبادی کو اردو کا اولین افسانہ نگار بتاتی ہے اور ان کے افسانہ "افیونی" کو اردو کا پہلا افسانہ۔

اردو افسانے کا باوا آدم خواہ کوئی بھی رہا ہو لیکن ڈاکٹر صادق کی بات بالکل صحیح معلوم ہوتی ہے کہ :

"سرسید احمد خاں کے بعد اور پریم چند سے قبل اس صنف میں طبع آزمائی کرنے والوں میں فیض الحسن، علی محمود، عبدالحلیم شرر، سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش اور راشد الخیری وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ تاہم اردو افسانہ کو مناسب، سمت و رفتار دینے والوں میں پریم چند کا نام سب سے نمایاں ہے۔"

اردو افسانہ کی سمت و رفتار کی تفہیم کیلئے اسے کئی ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ دور اول ۱۹۰۴ سے ۱۹۳۰ تک
۲۔ دور دوم ۱۹۳۱ سے ۱۹۴۷ تک
۳۔ دور سوم ۱۹۴۸ سے ۱۹۶۰ تک
۴۔ دور چہارم ۱۹۶۱ سے ۱۹۸۰ تک

اور پانچواں زمانہ جو صرف چھ سال پر محیط ہے۔

چھ سال یعنی حالیہ دور کے اضافے کے ساتھ اردو افسانے کی عمر چھیاسی سال کی ہو جاتی ہے۔ اس چھیاسی سالہ سفر میں اردو افسانہ، موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے مختلف تجربات، رجحانات اور نظریات سے دوچار ہوا۔

پہلا دور جو تقریباً تین دہائیوں پر مشتمل ہے، اپنے دامن میں دو خاص رجحانات رکھتا ہے۔ اس دور کے افسانوں میں اصلاحی اور رومانی نظریات پیش پیش ہیں۔ اس عہد میں بہار کے اکثر افسانہ نگار بھی اسی نوعیت کے افسانے لکھتے تھے۔ باوجودیکہ اس دور میں پریم چند کے افسانوی مجموعے سوز وطن (۱۹۰۶ء)، پریم پچیسی (۱۹۱۵ء)، پریم بتیسی (۱۹۱۹ء) وغیرہ جو منظر عام پر آچکے تھے۔ ان کے افسانے اس دور کی عام خصوصیات سے قطعی الگ تھے۔

دوسرا دور سیاسی، سماجی اور تہذیبی اعتبار سے 'بیداری' کا زمانہ ہے۔ برصغیر میں آزادی کی امنگ ہر فرد کے دل میں کروٹیں لے رہی تھی۔ کانگریس اور مسلم لیگ عوام میں سیاسی شعور کو بیدار کر رہی تھیں۔ یہ تبدیلیاں عوام اور خواص میں یکساں محسوس کی جا رہی تھیں۔ ادیب اور اہلِ قلم حضرات اس کرب، تغیر اور انقلاب کی دستک کو زیادہ واضح طور پر دیکھ اور سن رہے تھے۔ چنانچہ نوجوان ادیبوں کا ایک گروہ جو مغربی تعلیم سے آراستہ تھا، جن کی زندہ اور جاگتی آنکھوں نے آزادی کے خواب دیکھے تھے اور جن کے دل غلامی اور بیرونی سامراج کے خلاف نفرت اور حقارت سے بھرے ہوئے تھے، اس گروہ کے قلم کاروں نے اپنے قلم کو کچھ خاص مقصد کی تکمیل کے لیے وقف کر دیا۔

احمد علی نے انگارے لکھ کر ان رجحانات سے ایسی تقویت بخشی کہ اکثر افسانہ نگار اردو افسانے کو "انگاروں" کی روایت پر لے اڑے۔ پریم چند نے "کفن" جیسا معیاری افسانہ پیش کیا۔ کفن اور انگارے نے اردو افسانے کو حقیقت نگاری کا رجحان دیا اور پورے اردو افسانے کی تاریخ اور روایت کو متاثر ہی نہیں خاصی حد تک تبدیل بھی کر دیا۔ یہ افسانے کا "زریں اور

وقیع" عہد کہا جاتا ہے۔ جس میں ملکی سطح پر احمد علی، محمود الظفر، سجاد ظہیر، رشید جہاں، منٹو، اختر حسین رائے پوری، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی وغیرہ افسانہ نگار شامل ہیں اور انہیں کے شانہ بہ شانہ بہار کے افسانہ نگاروں میں اختر اورینوی سہیل عظیم آبادی، سید محمد محسن، شکیلہ اختر وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ اس دور کے اکثر افسانے ترقی پسند خیالات اور رجحانات پر مبنی ہیں۔ ان میں آزادی کی خواہش ملتی ہے سماج کے مظالم اور سرمایہ دارانہ نظام سے نفرت کا اظہار ملتا ہے، طبقاتی کشمکش، بھوک اور افلاس کے موضوعات پر بھی افسانے لکھے گئے۔ زندگی کے بعض دوسرے تلخ حقائق کی نقاب کشائی بھی پوری شدت سے کی گئی۔ اس عہد کی رہنمائی پریم چند فرما رہے تھے۔ افسانے میں حقیقت پسندی کا رجحان عام ہوتا گیا۔ گل و بلبل کے ذکر سے اردو افسانہ نکل کر سماجی مسائل کے اظہار کا ذریعہ بن گیا۔

پریم چند نے اپنے افسانوں کے موضوعات کو وسیع کیا۔ اس میں عام انسان کے دکھ سکھ کی کہانی بیان کی۔ ان کسانوں اور دیہاتیوں کی زندگی کی عکاسی کی جو اب تک ہماری کہانی سے باہر تھے۔ زمیندار طبقہ کے مظالم، ذات پات اور اونچ نیچ کی برائیوں کے خلاف کہانیاں لکھیں۔

ایسی ترقی پسند کہانیاں، پریم چند، انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام سے قبل ہی لکھ چکے تھے۔ پریم چند کی وفات کا سال انجمن ترقی پسند مصنفین کے تقریباً قیام کا سال ہے۔ ابھی تو وہ اس تحریک سے جڑے ہی تھے، صدارت ہی کی تھی۔ اگر وہ زندہ ہوتے تو توقع ہے کہ اور اچھی اور معیاری کہانیاں اردو افسانے کو دیتے۔ لیکن پریم چند نے اپنے بعد آنے والی نسل کے لیے خاصا وافر مواد چھوڑا تھا۔ چنانچہ ان کی روایت کی توسیع کی خاطر اوپندر ناتھ اشک کے علاوہ بہار میں اختر اورینوی اور سہیل عظیم آبادی جیسے بڑے افسانہ نگار جنم لے چکے تھے۔

اختر اورینوی اردو کے استاد تھے۔ انھوں نے ڈراما، ناول، تنقید اور افسانے بھی لکھے اور شاعری میں بھی طبع آزمائی کی۔ لیکن بنیادی طور پر ان کے یہاں افسانہ نگاری کی ساری خوبیاں ملتی ہیں۔ ان کے چھ افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں: "منظر و پس منظر" "سیمنٹ اور ڈائنامائٹ"، "کلیاں اور کانٹے"، انار کلی اور بھول بھلیاں"، "سپنوں کے

دلیس میں" اور "کینچلیاں اور بال جبریل"۔ ان کے افسانے زندگی کے کسی نہ کسی واقعے پر مبنی ہوتے ہیں۔ جزئیات زندگی کی تفصیل ان کا وصف خاص ہے جسکی وجہ سے ان کے اکثر افسانے خاصے طویل ہو گئے ہیں۔

ان کا مشاہدہ اتنا وسیع اور گہرا ہوتا تھا کہ قاری ان کی کہانیوں کے تانے بانے میں کچھ ایسا کھو سا جاتا تھا کہ کائنات اور حیات کے سارے مضمرات اس کے سامنے آکھڑے ہوتے تھے۔ ان کے یہاں سماج کے مسائل سے بھی زیادہ ذات کے سفر کا بیان ملتا ہے۔ اگرچہ ان کے سفر کا آغاز ترقی پسندی کی روشن اور جامع روایات ہی سے متاثر ہوا تھا مگر بعد میں وہ دین و دھرم کی جانب متوجہ ہو گئے تھے۔ لہٰذا وہ واضح طور سے کسی بھی تحریک یا نظریے سے وابستہ نہ ہو سکے۔ ان کے افسانے میں "ارضیت" کے بجائے "روحانیت" ملتی ہے۔ وہ کسی مسئلے سے نہ جھوجھتے ہیں نہ ان کے اسباب و علل پر زور دیتے ہیں بلکہ جو چیز جس شکل میں ہوتی ہے اسی صورت میں سامنے رکھ دیتے ہیں۔ وہ وابستگی اور ناوابستگی میں یقین نہیں رکھتے ـــــ ان کے افسانوں کی خاص خوبی مشاہدے کی گہرائی، تجربات کی وسعت، جزئیات نگاری، فکر و آگہی اور خوبصورت زبان ہے۔

وہ ایک قابل معلم اور اسکالر تو یقیناً تھے مگر بڑے افسانہ نگار وہ کبھی نہ بن سکے۔

اختر اورینوی کے مقابلے میں سہیل عظیم آبادی نے ترقی پسند ادبی تحریک کی روح کو کہیں بہتر طور پر سمجھا تھا۔ ان معنوں میں انہیں "بہار کا پریم چند" کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ یہ پریم چند اسکول کے غالباً آخری ستون تھے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ پریم چند کے مقلد ہیں اور ان کی اپنی کوئی انفرادیت نہیں، بلکہ انھوں نے پریم چند کی حقیقت پسندی، وطن پرستی اور انسان دوستی کی روایت کے بعض بنیادی عناصر کو جذب کر کے اپنے لیے ایک راہ نکالی اور تخلیقی اظہار کے بہت سے پہلوؤں میں پریم چند سے انحراف بھی کیا۔

سہیل عظیم آبادی نے متعدد افسانے اور کئی طویل مختصر افسانے لکھے۔ ان کے افسانے کسی خاص طبقے یا فرقے کے ترجمان نہیں بلکہ یہ ہماری حقیقی زندگی اور سماجی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ پریم چند کی طرح یہ بھی اپنے فن کا مواد زندگی سے لیتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں کبھی دیہاتی زندگی اپنے جلوے بکھیرتی ہے، کبھی شہری زندگی کروٹیں بدلتی ہے۔ ان کے افسانوں میں حیات کی بلندیاں اور پستیاں دونوں موجود ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ پریم چند کے افسانوں میں اگر ہمیں یو۔پی کا گاؤں نظر آتا ہے تو سہیل کی کہانیوں میں بہار کے کسانوں کی زندگی ملتی ہے۔ سہیل کے

افسانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ سرمایہ داری اور موجودہ نظام معاشرے سے بیزار ہیں۔ عام انسانوں کے دکھ درد پر ان کی نگاہ ہے۔

"الاؤ"، "نئے اور پرانے" اور "چار چہرے" ان کے تین افسانوی مجموعے اور ایک طویل مختصر افسانہ "بے جڑ کے پودے" منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان مجموعوں کی کہانیوں میں بہار کی مجبور اور بے بس زندگی کی سچی تصویریں ملتی ہیں۔ ان کی کہانیوں میں پریم چند کے افسانوں کی سی خوشبو ملتی ہے۔ کرشن چندر نے لکھا ہے کہ:

"سہیل کی زبان نہایت سادہ اور سلیس ہے۔ مصنوعی اور غیر فطری مکالمے کہیں نہیں ہیں۔ بہاری گاؤں اور ان کے افراد کی تصویر اس فنی صناعی اور چابکدستی سے کھینچتے ہیں کہ افسانے کی دل کشی دو بالا ہو جاتی ہے۔ غیر ضروری الفاظ کے استعمال سے بہت پرہیز کرتے ہیں۔ اپنی تحریر میں کم گو مگر پُر گو ہیں۔ بہت کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ جاتے ہیں۔ اسے ان کی تحریر کا اعجاز سمجھنا چاہیے۔"

کرشن چندر کی یہ رائے بڑی حد تک مناسب ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانے دراصل بہار کی تہذیبی اور سماجی زندگی کی تاریخ ہیں۔ ان کے کردار اور واقعات حقیقت سے قریب تر ہیں۔ یہ سہیل عظیم آبادی کی قلم کاری اور غیر معمولی فنکاری ہے کہ انھوں نے ایسے خوبصورت اور معیاری افسانے اردو ادب کو دیے۔ سہیل کے افسانے اپنی سادگی اور بیانیہ انداز کے باوجود معنی خیز اور فکر انگیز ہوتے ہیں۔

پریم چند کے انتقال اور ترقی پسند تحریک کے قیام کے فوراً بعد اختر اورینوی اور سہیل عظیم آبادی بہار کے اہم افسانہ نگاروں میں شمار کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن دونوں کے یہاں فکر اور اسلوب میں جو تفاوت ہے وہ ان کے افسانوں کو بھی منفرد کر دیتا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے یہاں زندگی کے مسائل کا راست اظہار ہے جب کہ اختر اورینوی کے یہاں پیچیدگی اور عبارت آرائی ملتی ہے۔ وقار عظیم نے صحیح لکھا ہے کہ:

"بہار نے اس نئے افسانوی دور میں اردو کو دو اچھے افسانہ نگار دیے۔ اختر اورینوی اور سہیل عظیم آبادی۔ پہلے حد سے زیادہ بڑھے ہوئے خطیب، مصلح اور ادیب ہونے کے باوجود بہت اچھے افسانہ نگار ہیں اور دوسرے جن میں گو خطیب، مصلح اور شاعر و ادیب کی جذباتیت نام کو نہیں، پھر بھی بہت اچھے افسانے لکھتے

ہیں۔ اختر اورینوی کے یہاں رنگینی ہی سب کچھ ہے اور سہیل کے یہاں گویا سادگی سب سے بڑی رنگینی ہے۔ اختر کے فن میں اضطراب ہے، سہیل کے فن میں سکون۔ سہیل کے افسانوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ ان کے موضوع میں سادگی اور سکون نے مل کر سہیل کے افسانوں اور ان کے فن کی تعمیر کی ہے۔" سہیل کا اپنا خیال تھا (بقول جناب بلراج ورما) کہ وہ پریم چند سے بھی زیادہ شرت چندر چٹرجی سے متاثر اور قریب ہیں۔

۲۰ویں صدی کی چوتھی دہائی (۳۰-۴۰) اور پانچویں دہائی (۴۰-۵۰) کے اختتام سے کچھ قبل اردو افسانہ نگاری کے منظرنامے پر بہار کے یہ دو افسانہ نگار زیادہ مقبول ہوئے۔ حالانکہ ان کے علاوہ اور دوسرے قلم کاروں نے افسانے لکھے مگر ان میں بالیدگی نہ تھی۔ ان دو افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے طور پر بہار کے افسانہ کو متاثر کیا جس کے نتیجے میں دو واضح اسلوب بہار کے اردو افسانے میں نظر آتے ہیں۔

سہیل عظیم آبادی کے زیر اثر ش۔ مظفر پوری، زکی انور، گربچن سنگھ، غیاث احمد گدی، انور عظیم، کلام حیدری، شکیل الرحمٰن، احمد یوسف، وہاب اشرفی، ش۔ اختر، شعیب شمس، الیاس احمد گدی، معین شاہد، وغیرہ نے افسانہ نگاری شروع کی اور اس میں کوئی شک نہیں کہ مذکورہ افسانہ نگاروں کے یہاں کم از کم ابتدائی زمانے میں سہیل عظیم آبادی کا اسلوب بولتا نظر آتا ہے۔ بعد میں ان حضرات نے اپنی انفرادیت قائم کرنے کی کوشش کی۔

دوسری طرف اختر اورینوی کے افسانوں سے متاثر افسانہ نگاروں میں شفیع جاوید شفیع مشہدی، قمر التوحید وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ بہار کے اردو افسانہ نگاری کا یہ تیسرا دور تھا جو ۱۹۴۸ء سے شروع ہو کر ۱۹۶۰ء پر ختم ہو گیا۔

اس عہد کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں غیاث احمد گدی، انور عظیم، کلام حیدری، شکیلہ اختر، احمد یوسف، معین شاہد، الیاس احمد گدی وغیرہ شامل ہیں۔

غیاث احمد گدی نہ صرف بہار بلکہ اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں ایک نمایاں اور اہم مقام رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعے "بابا لوگ" "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" "سارا دن دھوپ" موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے بے پناہ وسعت رکھتے ہیں۔ جو لوگ نئے افسانے کو علامت، تجرید اور جدیدیت سے قریب کرتے ہوئے "لا افسانے" کی منزل تک پہنچا دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک غیاث احمد گدی کے افسانے نشانِ راہ ہیں۔ ان کے افسانے جدید اور

نئے ہوتے ہوئے کہانی کے اہم عناصر یعنی کہانی پن" اور" دل چسپی" سے یکسر خالی نہیں۔ اگر ترقی پسند ادیب کو اپنے عہد کے سماجی اور تاریخی شعور کا حامل ہونا چاہیئے تو مجھے کہنے دیجیے کہ غیاث احمد گدی ایک کامیاب ترقی پسند افسانہ نگار ہے جس کے یہاں عصری تقاضے تو ملتے ہی ہیں، سماجی اور تہذیبی مسائل پر بھی فکری زاویے بدرجہا اتم موجود ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں میں سماج کے چلتے پھرتے کرداروں کا انتخاب کرتے ہیں اور کرداروں کو ان کے اپنے ماحول میں پلنے بڑھنے کی آزادی دیتے ہیں۔ بعض ناقدین ان کے اسلوب کے باعث انہیں جدید افسانہ نگاروں کی اس صف میں شامل کرتے ہیں ——— جو جدیدیت کے نام پر" لاافسانے" لکھ رہے تھے۔ لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ غیاث احمد گدی کے افسانوں میں روایت کا پاس بھی ملتا ہے اور اپنے عہد کے مسائل کا اظہار بھی، اور یہی ان کے فن کی نمایاں خوبی ہے۔

انور عظیم کا تعلق بھی ترقی پسند افسانہ نگاروں سے ہے۔" قصہ رات کا" ان کا مشہور افسانوی مجموعہ ہے۔ ان کہانیوں میں تنوع اور جدت پسندی بھی ملتی ہے اور تکنیک کے تجربات بھی نظر آتے ہیں۔ انور عظیم کے فن پر اب تک بہت کم بلکہ نہیں کے برابر لکھا گیا ہے۔ حالانکہ ان کے افسانوں پر لکھنے کی کافی ضرورت ہے۔ ڈاکٹر صادق کا خیال ہے کہ:

"انور عظیم کے یہاں موضوعات کی وسعت ہے۔ ان افسانوں میں استحصال، مفلوک الحال، بھوک، جہالت اور ان سے پیدا شدہ بے شمار مسائل کو سمجھنے کی مخلصانہ سعی ملتی ہے جس کے فنی اظہار میں شدت کے باعث بعض اوقات وہ اس سطح تک بھی آجاتے ہیں، جہاں فن پروپیگنڈہ کا شکار ہو سکتا ہے۔ انور عظیم نے خارجی ماحول کے پس منظر میں کرداروں کی داخلی کیفیات کو نہایت فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈھلان، لیمپ اور یاقوت، دھان کٹنے کے بعد، اونگھتی ڈیوڑھی جاگتے کھیت اور لڑھکتی چٹان ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔"

ان کے افسانوں میں سماجی مسائل سے نبرد آزما انسان بھرپور طریقے سے ابھر کر سامنے آتا ہے۔ خالص بیانیہ انداز میں اپنی بات کہنے کا خوبصورت فن انور عظیم کا وصف ہے۔

کلام حیدری اس عہد کا ایک نہایت اہم اور قابلِ احترام نام ہے۔ ان کے افسانوی مجموعے "بے نام گلیاں" "صفر" "الف لام میم" اور" گولڈن جوبلی" کے نام سے منظر عام

پر آچکے ہیں۔ ۱۹۵۵ء سے لے کر تادم تحریر بدستور افسانے لکھ رہے ہیں۔ اس تیس سالہ افسانوی سفر میں انھوں نے مختلف موضوعات پر افسانے لکھے۔ ان میں تکنیک کے اعتبار سے بھی کافی نئے نئے تجربے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کی فن افسانہ نگاری نے وقت اور حالات کا ساتھ ایک ایمان دار مورخ کی طرح دیا ہے۔ ڈاکٹر عبدالمنان لکھتے ہیں:

"کلام حیدری کو اپنے دور کا شدید عرفان حاصل ہے اور وہ اسے برتنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ یہ سلیقہ کبھی رومانیت کی چادر میں لپٹی نظر آتی ہے اور کبھی نفسیات کی ریشمی ڈور میں بندھی نظر آتی ہے۔ کہیں شعور کی رو کی تکنیک اپنائی گئی ہے اور کہیں فرد کے ٹوٹنے بکھرنے کا سلسلہ جاری ہے۔ لیکن ہر صورت میں ان کا میڈیم اتنا پختہ اور بامعنی ہے کہ عمیق نگہی کے بعد ترسیل و ابلاغ کا مسئلہ کھڑا نہیں کرتا۔ ان کا آرٹ بالواسطہ طور پر حقائق پر روشنی ڈالتا ہے جو جانی پہچانی اشیا میں پُراسرار حسن پیدا کر دیتا ہے۔"

ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کلام حیدری ایسا نام ہے جس نے افسانہ میں تنوع اور جدت تو پیدا کی مگر اسے لایعنی اور سماج سے ماورا کبھی نہیں ہونے دیا بلکہ ترقی پسند افسانہ کے معیار کو ہمیشہ بلند ہی کیا۔ اس سلسلے میں ان کی کئی کہانیاں مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں بہار کے ہی ایک مشہور ناقد پروفیسر وہاب اشرفی نے لکھا ہے:

"کلام حیدری کے نئے افسانوی مجموعے کا نام "صفر" ہے۔ 'بے نام گلیاں' کے افسانہ نگار کلام حیدری اور صفر کے افسانہ نگار میں نہ صرف فکری رویہ کا فرق ہے بلکہ طرز ادا اور اسلوب کا بھی ہے۔"

فن اور فکر میں تبدیلی اور تغیر کا یہ رویہ اور رجحان گولڈن جوبلی تک آتے آتے اور بدلا ہے۔ مگر بنیادی طور پر ادب اور فن پارہ کی وہ زندگی اور سماج سے الگ کر کے نہیں دیکھنا چاہتے۔

احمد یوسف کا تعلق بھی بہار کی افسانہ نگاری کے تیسرے دور سے ہے۔ وہ ۱۹۴۹ء سے مستقل اگرچہ نسبتاً کم لکھ رہے ہیں۔ ان کے تین افسانوی مجموعے "روشنائی کی کشتیاں" "آگ کے ہمسایے" اور "۲۳ گھنٹے کا شہر" شائع ہو چکے ہیں۔ ان میں ہر مجموعہ پہلے مجموعے کے مقابلے میں فن اور فکر کی بالیدگیوں اور تبدیلیوں سے عبارت ہے۔ لیکن ان میں قدرے مشترک جو چیز ہے

وہ کہانی پن اور سماج سے اس کا اٹوٹ رشتہ ہے۔ ان کی کہانیوں میں ظلم واستبداد اور استحصال کے خلاف احتجاج ملتا ہے۔ تہذیبی اور سماجی سطح پر ملک کی تقسیم کے اثرات بھی ان کے موضوعات ہیں۔

احمد یوسف نے اپنی شناخت دراصل ۱۹۶۰ء کے بعد ہی بنائی ہے۔ لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد کے افسانے ہیں وہ بھی اس نئی لہر میں بہتے ہوئے نظر آتے ہیں جسے "جدیدیت" کا نام دیا جاتا ہے یا جس نے قاری کی تعداد میں کمی کی ہے۔ ان کی وہ کہانیاں بھی تفہیم و ترسیل کے المیہ سے دوچار نظر آتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب وہ اپنے خاص انداز جس میں بیانیہ اور داستانی لب ولہجہ کا دخل ہوتا ہے، کہانی کہتے ہیں تو نہایت کامیاب نظر آتے ہیں ورنہ دوسری صورت میں ان کے افسانے مبہم ہو جاتے ہیں جو اُن کے فن کو مجروح کرتے ہیں۔

غیاث احمد گدی، کلام حیدری، انور عظیم اور احمد یوسف کے ساتھ اس عہد میں معین شاہد، شکیلہ اختر، بدر اورنگ آبادی، زکی انور، ش منظر پوری وغیرہ ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ترقی پسند افسانے کی روایت کی توسیع کی۔

بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں جب اردو افسانہ داخل ہوا تو اس کی شکل و صورت بدلتی ہوئی نظر آئی، جو دراصل ان تجربات کے نتیجے میں ظاہر ہو رہی تھی، جو اس عہد کے تقاضے کے تحت نئے افسانہ نگار کر رہے تھے۔ ادب میں تجربہ کوئی نئی چیز نہیں نہ یہ شجر ممنوعہ ہے مگر شرط ہے کہ تجربہ صحت مند ہو۔ پریم چند سے انتظار حسین اور مرزا حامد بیگ تک کہانیوں میں نئے نئے تجربات ہوئے ہیں۔ مگر اتنا ہر سنجیدہ ادب کا قاری تسلیم کرتا ہے کہ "کہانی کا اہم عنصر یعنی کہانی پن ضرور باقی رہنا چاہیئے۔" نئے تجربات اور نئی لہر کی زد میں ہمارے افسانہ نگاروں نے ایسے افسانے تخلیق کیے جن میں افسانہ کا کوئی عنصر باقی نہیں رہا۔ اس کی حرمت اور عصمت دونوں مجروح ہوئی۔ تجریدی اور علامتی کہانیوں کا ایسا سیلاب آیا جس میں کیا بڑے اور کیا چھوٹے خس و خاشاک کی طرح بہہ نکلے نتیجہ افسانے کا مقصد اور مستقبل رسالوں میں ہی دفن ہو کر رہ گیا۔ بہار میں بھی ایسے افسانے کثیر تعداد میں لکھے گئے۔ ان میں ظفر اوگانوی، نزہت نوری، نسیم محمد جان، نور الہدیٰ، شبیر احمد، حسین الحق، شوکت حیات، اختر یوسف، شفق، رضوان احمد، علی امام، عشرت ظہیر اور انیس رفیع کے نام شامل ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے اپنا رشتہ روایت سے مکمل طور پر توڑنے کی کوشش کی۔ چنانچہ ان کا انجام بھی عبرت ناک ہے۔ بھلا روایت سے مکمل طور پر منقطع ہو کر کوئی فن پارہ کیوں کر زندہ اور پائندہ ہو سکتا ہے۔

ان افسانہ نگاروں میں شوکت حیات، حسین الحق اور شفق نے بعض اعتبار سے اپنے کو روایت سے منسلک رکھا۔ یہی سبب ہے کہ ان کے بعض افسانے آج بھی افسانہ کی تاریخ میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ میری مراد پاؤں (شوکت حیات)، حادثے (شفق)، کربلا (حسین الحق) اور دوسری کہانیوں سے ہے۔

۱۹۶۵ء سے ۱۹۸۰ء تک کا زمانہ اردو افسانہ پر "تجرباتی" صورت میں گزرا ہے حتیٰ کہ دو ماہی 'الفاظ' نے اپنے اداریے کے ذریعہ یہ اعلان بھی کیا کہ:

"پچھلی دو دہائیوں میں اردو افسانے نے کئی کروٹیں لی ہیں اور ایسی تبدیلیوں سے روشناس ہوا ہے کہ اس کی شکل پہچاننی دشوار ہو گئی ہے۔ افسانے کی شناخت کے جتنے اصول مقرر ہوئے تھے آج سب باطل ہو چکے ہیں اور اس کی جتنی تعریفیں کی جاتی رہی ہیں سب بے معنی ہو کر رہ گئی ہیں۔ پریم چند سے شروع ہونے والی اردو افسانے کی روایت کچھ دنوں خط مستقیم پر چلتی رہی لیکن کرشن چندر، منٹو اور بیدی تک پہنچتے پہنچتے اس روایت کے سارے امکانات تمام ہو گئے۔"

جب اردو افسانہ کو نام نہاد جدیدیت، نامانوس علامت نگاری اور تجریدیت نے نقصان عظیم پہنچایا اور بعض افسانہ نگاروں کو اس کے "امکانات کے تمام" ہونے کا احساس ہوا تو انھوں نے اردو افسانے کو پھر سے سنبھال لیا۔ آج یہ حقیقت روشن ہے کہ ساتویں اور آٹھویں دہائی کے بیشتر افسانہ نگاروں نے دراصل ANTI STORY ہی تحریر کی ہے۔ چنانچہ ادبی گروپ بندیوں کی بنا پر یا مصلحتوں کے تحت ان کا نام اردو افسانہ نگاروں میں لے لیا جائے تو کوئی بات نہیں، لیکن ایسے چیستاں افسانے" اور "لایعنی تحریر" لکھنے والے از خود ایک کنارے لگ گئے ہیں یا انھوں نے اپنے ادبی رویہ اور تخلیق اظہار میں تبدیلی پیدا کر لی ہے۔

چنانچہ ۱۹۷۵ء کے آس پاس سے ہی اردو افسانہ علامت نگاری اور تجریدیت کے سحر سے خود کو آزاد کرنا شروع کر دیتا ہے اور وہی افسانہ نگار جو اس سحر میں ڈوب کر زندگی کی بے معنویت اور ذات کے حصار میں کھوتے چلے جا رہے تھے، انھوں نے آہستہ آہستہ کہانی پن پر زور دیا، انسان اور سماج کے مسائل کو اپنے موضوعات میں داخل کیا۔ ان میں کلام حیدری، احمد یوسف، الیاس احمد گدی، حسین الحق، شوکت حیات ایسے مشترک نام ہیں جنھوں نے پچھلی دہائیوں میں بھی اور اب نویں دہائی کے سرمایۂ افسانہ میں ایک نئی لہر پھونکی ہے جس کے نتیجہ میں

آج اردو افسانہ پھر ایک بار بہتر مستقبل کی طرف بڑھ رہا ہے۔ آج ہندوستان کے افسانہ نگاروں میں جوگندر پال، رام لعل، بلراج ورما، کنور سین، اقبال مجید، انور قمر، انور خاں، سلام بن رزاق، علی امام نقوی، سید محمد اشرف، ابن کنول، انجم عثمانی، ساجد رشید، اچھی، بامقصد اور معیاری کہانیاں لکھ رہے ہیں بلکہ بہار کے افسانہ نگاروں میں بھی بعض پرانے لکھنے والوں کے ساتھ نویں دہائی کے نئے منظر نامے پر نسیم محمد جان، شمیم سیفی، ذکیہ مشہدی، قمر جہاں، شکیل پونم، قاسم خورشید، ابوالکلام عزیزی، مشرف عالم ذوقی، احمد صغیر، عبید قمر، سید احمد قادری، رحمن حمیدی، فخر الدین عارفی، شعیب شمس، شمس ندیم، مناظر عاشق ہرگانوی اور دوسرے افسانہ نگار ایسی ہی کہانیاں لکھ رہے ہیں جو نہ تو بالکل سپاٹ بیانیہ ہی ہیں اور نہ اتنی علامتی کہ عام قاری تو کیا ذہین نقاد کی بھی گرفت میں نہ آسکیں۔ ان نئے افسانہ نگاروں نے کبھی علامتوں کے ذریعہ کبھی بیانیہ کے سہارے نئے عہد کے سماجی مسائل اور انسان کے دکھ درد قومی اور بین الاقوامی تنازعات کو اپنے موضوعات میں داخل کیا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ نئے افسانہ نگاروں نے ایک بار پھر سے "تھوڑا بیانیہ انداز کی طرف اپنی توجہ مرکوز کی ہے۔ وہ ایک بار پھر حیات و کائنات کے بطن سے پیدا جیتے جاگتے، لہکتے اور بڑھتے ہوئے زندہ اور متحرک تجربہ کی تفاصیل، جزئیات اور قدرے منطقی ربط و ترتیب کے جسمانی مراحل سے گزرنے کے لیے مجبور ہوئے ہیں۔"

اس جائزے سے یہ اندازہ بآسانی ہوجاتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کی روایت اردو افسانے میں آغاز سے لے کر اب تک جاری ہے۔ درمیانی مدت میں ہمارے جو افسانہ نگار بے راہ روی کا شکار ہوگئے تھے، انہیں بھی اب اس کا احساس ہوگیا ہے کہ اور انھوں نے بھی اب خاصے معنی خیز اور خوبصورت انداز میں افسانہ لکھنا شروع کردیا۔۔۔ دراصل "ترقی پسند افسانہ زندگی کا ایک واضح، فکر انگیز اور معقول نظریہ رکھتا ہے۔ وہ زندگی کو بدلنے کے لیے نہیں اسے بہتر بنانے کے لیے کوشاں ہے اور ان نئی منزلوں کی تلاش میں سرگرداں ہے جو آدمی کو اس کا "باغ عدن" دلاسکے۔ یہ خواب نہ تو حقیقت سے بعید ہیں اور نہ دور از کار بلکہ یہ وہ خواب ہے جس کی تعبیر آدمی کو اس کی وہ جنت لوٹا سکتی ہے جو اس کے آبائی حویلی میں بستی ہے۔

سچائی اور حقیقت سے کب تک آنکھ چرائی جاسکتی تھی۔ آج کا افسانہ پھر سے فن کی حدود میں لوٹ آیا ہے اور اب اپنے نئے اور تعمیری سفر پر نئی حیات کے نئے مسائل کے ساتھ نئے اسلوب اور اظہار کے اوزاروں سے لیس ہوکر آگے بڑھ رہا ہے۔ اس روشن مستقبل کی

جانب جو ہمیشہ ہی سے آدمی کا حق تو تھا مقدر نہ تھا۔ یہ زندہ افسانہ ان تمام حقائق کو پیش کر رہا ہے جن تک اس عہد سے پیشتر افسانہ نگاروں کی رسائی نہ تھی۔ اب ہم نویں دہائی کے اردو افسانہ پر نگاہ ڈالتے ہیں تو یہ افسانہ عموماً اور بہار کا اردو افسانہ خصوصاً ترقی پسند فکر و نظر سے مملو نظر آتا ہے۔

ترقی پسند تحریک اور اس کے پچاس سالہ ادبی سفر کا علمی اور تحقیقی جائزہ ضروری ہے۔ نوجوان اسکالر ارتضیٰ کریم نے پورے خلوص سے کوشش کی ہے کہ اس عظیم ادبی تحریک میں بہار کے اُدبا نے جو کارہائے نمایاں سرانجام دیے ہیں اور جن فکری رجحانات نے ان کی رہبری اور تشکیل کی ہے اس کا مختصر سا مگر جامع ذکر پیش کیا جائے۔ ارتضیٰ کریم دہلی یونیورسٹی کے اسکالر ہیں مگر ان کا یہ مضمون کوئی باقاعدہ ریسرچ پیپر نہیں۔ ایسا نہ ہوتے ہوئے بھی یہ مضمون بہار کے پچھلے پچاس سالہ اردو ادب کا خاصا تفصیلی جائزہ ہے۔ وہ لوگ جو ہندوستان کے اس صوبے کی ادبی تصویر سے نامانوس ہیں، اس مقالے کی تفصیلات سے کافی جانکاری حاصل کریں گے۔

ہمیں امید ہے کہ ہمارے دوسرے ادیب بھی اپنے اپنے صوبوں کے ادب پر ایسے بلکہ اس سے بھی بہتر مقالے لکھ کر ہمیں بھجوائیں گے۔

ارتضیٰ کریم خود ایک افسانہ نگار ہیں اور خاصے اچھے افسانے لکھتے ہیں مگر انھوں نے اس مقالے میں اپنا ذکر قطعی نہیں کیا۔

بلراج ورما

بیان سرسید کا اسلوب

پروفیسر قاضی عبدالستار
صدر شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی
علی گڑھ

انقلاب ۱۸۵۷ء کے پٹے ہوئے، ہارے ہوئے مسلمانوں کے لیے سرسید ایک مسیحا کی طرح نازل ہوئے جنھوں نے مسلم یونیورسٹی کو ایک آیتِ نجات کی طرح آسمان سے اتارا۔ مسلم یونیورسٹی محض ایک یونیورسٹی نہیں ہے ایک نسخۂ کیمیا ہے جس کے دامنِ شفا پر ہندوستانی مسلمانوں کے مستقبل کی کئی صدیاں آباد ہیں۔ مسلم یونیورسٹی وہ کاسۂ زریں ہے جس کے حاشیوں پر قرآن پاک کی آیتیں کندہ ہیں لیکن جسے چھیننے کے لیے خود وہ مسلمان جو ہندوستانی مسلمانوں کے دکھ درد سے ناآشنا نہیں، جھپٹ رہے ہیں اور اندیشہ ہے کہ وہ ایک دن کامیاب ہوجائیں گے۔ مسلم یونیورسٹی کا خالق ان نابغۂ روزگار ہستیوں میں سے ایک شخص تھا جو بڑی بڑی قوموں پر بھی کہیں صدیوں میں ایک بار اتاری جاتی ہیں۔ اگر سرسید صرف ایک مسیحا ہوتے تو بھی ہندوستانی مسلمان انھیں قیامت تک یاد رکھتے۔ لیکن نابغۂ روزگار کی ایک صفت یہ بھی ہوتی ہے کہ کبھی کبھی اس کی شخصیت ہشت پہل ہوتی ہے۔ سرسید کا ایک پہلو بلکہ بڑا پہلو اردو زبان و ادب ہے۔ موقع نہیں ہے کہ زبان کے سلسلے میں گفتگو کی جائے تاہم جہاں تک ان کی ادبیت کا سوال ہے انھوں نے اگر مسلم یونیورسٹی کا خواب شاہجہاں کے خواب تاج محل کی طرح نہ بھی دیکھا ہوتا تو بھی وہ ہمارے برگزیدہ ادیبوں کی کہکشاں میں شامل ہوتے۔

بعض نقادوں نے یا زبان کے عارفوں نے لکھا ہے کہ بابائے اردو مولوی عبدالحق کا اسلوب بنیادی اسلوب ہے۔ میری ناچیز رائے میں یہ دعویٰ اس لیے بھی غلط ہے کہ بابائے اردو مولوی عبدالحق کی تحریریں اسلوب کی جگمگاہٹ سے عاری ہیں۔ اسلوب بادشاہ ہوتا ہے اور جسے نوازتا ہے

اسے اپنی چمک دمک سے زرنگار کر دیتا ہے۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق کی تحریریں بڑی حد تک محض سپاٹ ہیں، کسی حد تک ان میں ادبیت کی خوشبو پائی جاتی ہے۔ برخلاف اس کے سرسید کا اسلوب بنیادی اسلوب اس لیے ہے کہ بنیادی اسلوب اس اسلوب کو کہتے ہیں جو ادب کے موجود اور امکانی اسالیب پر حاوی ہوتا ہے لیکن کسی ایک اسلوب میں نقطۂ کمال حاصل نہیں کرتا یعنی یہ ایک ایسی شفق ہوتی ہے جس کے ساتوں رنگ بہت دھندلے ہوتے ہیں مگر ہوتے ہیں۔ اب اس تعریف کی روشنی میں آثار الصنادید سے لے کر خطبۂ لاہور تک سرسید کی نثری تحریروں کا جو بحرِ ذخار ہے اس کی لہروں کا اگر تجزیہ کیا جائے تو کہیں رجب علی بیگ سرور چمک جاتے ہیں تو کہیں میرامن نظر آجاتے ہیں، کہیں مکاتیب غالب کی پرچھائیاں ملتی ہیں، کہیں اردو ادب کے سب سے بڑے انشا پرداز مولانا محمد حسین آزاد کے قلم کا اعجاز نظر آتا ہے کہیں شبلی کی گرج اور جلال اور حالی کی سادگی اور انکساری کی خوشبو ملتی ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے اس علمی اور صحافتی نثر کا شاندار آغاز دیکھنے کو ملتا ہے جس کے سائے آج عہدِ جدید تک لانبے نظر آتے ہیں۔

نابغۂ روزگار صرف وہ نہیں ہوتا جو کسی ایک فن میں کمال حاصل کر لیتا ہے۔ اس کے لیے ہمارے پاس "ماسٹر" کا لفظ موجود ہے۔ نابغۂ روزگار وہ ہوتا ہے جو پہاڑوں سے سمندروں تک پھیلی ہوئی بیکراں وسعتوں پر اپنی شخصیت کا سایہ ڈالتا ہے اور اس سائے سے صدیاں کسب نور کرتی ہیں۔ سرسید کے لیے بہت آسان تھا کہ اپنی عملی زندگی کو محدود کر کے محمد حسین آزاد کے تمثیلی اسلوب کو وہاں تک پہنچا دیتے جہاں سے آگے قلم کے پر جلنے لگتے ہیں۔ لیکن جس طرح غالب کو ان کی درباری مصروفیتوں نے فارسی میں خط لکھنے سے محفوظ رکھ کر اردو کے نثری اسالیب میں ایک اسلوب کا اضافہ کیا، اسی طرح سرسید کو قومی ضرورتوں نے، مسلمانوں کی بحالی کی تصویروں نے، ان کے مستقبل کے خوابوں نے مجبور کر کے اس منتہائے کمال تک پہنچنے سے مبارک طور پر محفوظ رکھا جو محمد حسین آزاد کی منزل تھی، کہ نابغۂ روزگار منزلوں سے پرے ہوتا ہے، منزلیں اس کی گردِ پا ہوتی ہیں۔ کاش ہندوستانی مسلمانوں کو نہیں پوری دنیائے اسلام کو ایک، صرف ایک سرسید میسر آسکتا۔

تاریخ عالم میں ایسے نابغۂ روزگار گزرے ہیں جن کے نقشِ قدم پر چل کر مٹی کے کھلونے دیو بن گئے لیکن یہ شرف بھی ہماری ہی قوم کو میسر ہے کہ ہمارے نابغۂ روزگار کے نقش ہائے قدم پر صدیاں بھی اگر چلتی رہیں تو بے آبرو رہیں۔ جیسے خالد بن ولید، صلاح الدین ایوبی اور سرسید۔

سرسید کی پیروی اس لیے بھی مشکل ہے کہ ان کی جہات اَنگنت ان کا خواب بیکراں، ان کی منزلیں بے حساب۔ ابوالکلام آزاد "الہلال" اور "البلاغ" کے باوجود سرسید سے مختلف ہے۔ محمد علی جوہر اور ان کے قبیلے کے بڑے بڑے نام سرسید سے فروتر ہیں اس لیے کہ ان کے قلم کی روشنائی سرسید کے فراخ سینے میں دہکتے ہوئے جوالا مکھی کی ایک کرن کا محض ایک جواب تھی۔ سرسید کو محض ان کی ماں نے پیدا نہیں کیا تھا بلکہ سرسید ایک "جلیل الشان تہذیب" ایک "عظیم الشان تمدن" کے بے مثال ادبار و انحطاط کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے اس لیے آج تک اردو کا کوئی ادیب کوئی صحافی، کوئی دانشور، کوئی دردمند اور کوئی سپاہی سرسید کے گھٹنوں تک بھی نہ پہنچ سکا۔ (گفتگو کی بنیاد پر تحریر کیا گیا)

بلراج ورما

مشرقی کلاسیک

ایک عظیم کتاب، ایک عظیم روایت کی طرح ہوتی ہے جو وقت کی آزمائش پر پوری اتری ہو اور طویل مدت تک اس نے بے شمار قارئین اور سامعین کو متوجہ کیا ہو۔ عظیم کتابیں عموماً بالکل سادہ ہوتی ہیں اور اتنی سادہ جتنی کہ سچائی پھر بھی سچائی کی طرح انھیں سمجھنا بھی آسان نہیں ہوتا۔ ہمارے زمانے کے سب سے عظیم ہندوستانی مہاتما گاندھی نے اپنی سوانح حیات کو "سچائی کے ساتھ تجربات" کا نام دیا ہے۔ سچائی کے اس عظیم متلاشی نے زندگی بھر اسے کھوجا اور اسے سمجھنے کی کوشش کی۔ اسی طرح کلاسیکی کتب کے ہر طالب علم کو یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیئے کہ اگر اُسے واقعی ایک عظیم کتاب سے کچھ حاصل کرنا ہے تو اُسے ایسا کرنے کے لیے اس کتاب کے ساتھ بڑے احترام سے پیش آنا ہوگا کیونکہ ایسی ہر ایک کتاب الفاظ کا ایک ایسا انتخاب، ایک ایسا خزینۂ تبرکات ہوتی ہے جس میں عقل، خداوندی کے جوہر د عناصر تو ہوتے ہی ہیں، حسن و تعمیر کی روح بھی اپنی پوری تابناکی سے جگمگاتی ہے۔ ایسی کتابیں اپنے مصنف کی زندگی بھر کی کارفرمائی ہوتی ہیں اور کوئی بھی شخص ان کی ساری ماہیت کو ایک ہی بار پڑھنے سے حاصل نہیں کر سکتا۔ اس کتاب کے متن اور مشمولات کو جذب کرنے کے لیے اسے ذہنی طور سے تیار ہو کر اور اس کا گہرائی سے مطالعہ کرنا ہوتا ہے۔ مصنف اور کتاب دونوں سے وابستہ تاریخ، فلسفہ، نفسیات اور خصوصی حالات جیسے کئی عناصر ہوتے ہیں جنھیں ذہن نشین کرنا ہوتا ہے، لسانی پہلو بھی یکساں طور سے اہم ہوتے ہیں۔

یہ تمام عناصر وہ مختلف کلیدیں ہیں جو ان مختلف دروازوں اور کھڑکیوں کو کھولتی ہیں جو قاری کو مصنف کے ذہن اور کتاب کے مرکزی خیال کی طرف لے جاتے ہیں محض استاد یا نقاد کے الفاظ پر بھروسہ کر لینا کافی نہیں ہوگا۔ قاری کو یہ ارادہ کر لینا چاہیئے کہ اسے کتاب کو پڑھ کر جذب ہی نہیں کرنا بلکہ دوسروں کے آگے اس کی تفسیر بھی کرنی ہے تاکہ وہ لوگ بھی اس کتاب میں سے وہ چیز کھوج نکالیں جو قاری نے اتفاقاً چھوڑ دی ہو۔ ایسی ہر ایک کوشش اس عظیم کتاب کی اضافی اجنبیت کو کم کرتی ہے اور اس کے قارئین کو کتاب کے انسانی مرکز کی طرف لے آتی ہے یہ کوئی آسان کام نہیں۔ اس سے تو کہیں آسان تر ہے ان قارئین کے الفاظ کو قبول کر لینا جنھوں نے اسے اس سے پیشتر پڑھا ہے اور جو اسے ان تمام پہلوؤں کے بارے میں بتائیں گے۔ جیسے کتاب اور اس کے مصنف کے وقت، مقام تہذیب اور تمدن جن میں یہ کتاب منظر عام پر آئی اس کے اپنے ملک اور خطے میں اس کی عام شہرت ماہیت اور وابستگی اور وہ حد جہاں تک یہ کتاب دوسرے مصنفوں، تمدنوں اور وقتوں کی تحریروں سے مختلف ہے، اسے یہ بتایا جائے گا کہ یہ ایک شاہکار ہے۔ یہ شاہکار کیوں ہے اس کی وضاحت بھی کئی دوسرے طریقوں سے کی جائے گی جس میں سے بیشتر طریقے ایسے ہوں گے جو کتاب کے نئے ناشر کے موافق ہوں گے جس کے لیے فن محض جنس ہوتا ہے۔ ذرائع ابلاغ کی دنیا کی امداد سے ناشر مصنف اور اس کی تصنیف کے فلمی اور خیالی پیکر بنوا لیتا ہے اور ان کی تبلیغ ایسے طریقے سے کرتا ہے جس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ قارئین کے ذہن پر پورا قبضہ کر لیا جائے اس مقصد کے حصول کے لیے وہ اس دنیا کو وسیلہ بناتا ہے جو روزانہ ناگزیر طور سے قارئین کے تعلق میں آتی ہے اور جو اخبارات، ریڈیو، ٹیلی ویژن اور سنیما پر مشتمل ہے۔ پروپیگنڈہ اس قدر لطیف اور موثر ہوتا ہے کہ یہ قاری کے دماغ پر جادو سا ڈال دیتا ہے اور وہ اس کلاسیک کی طرف ایسے عمدہ برتاؤ کے ساتھ متوجہ ہوتا ہے جسے ذرائع ابلاغ کے کارکنوں نے بڑی محنت کے ساتھ تیار کیا ہو۔ اس کا یہ نتیجہ ہوتا ہے کہ اس کلاسیک کا لطف اٹھانے کی بجائے قاری پر ایسا طلسم طاری ہوتا ہے کہ وہ سادہ ترین بیانات سے آگے نکل کر ان معانی کی کھوج کرنے

لگ جاتا ہے جو نہ ہوتے ہیں نہ ہو سکتے تھے۔ ایک فن پارے کی جانب سب سے بہترین اور میں کہوں گا کہ صحیح رویہ صرف یہی ہے کہ کھلے اور معصوم دماغ کے ساتھ اسے پڑھا جائے، پھر پڑھا جائے، لفظ بہ لفظ، صفحے کے بعد صفحہ پڑھا جائے، اس کے ساتھ رہ کر، اس کے اندر رہ کر اور اس کے لیے رہ کر پڑھا جائے تاکہ اس کے نتیجے کا ایک بالکل دیانت دارانہ حساب اپنے آپ کو دیا جائے۔

مغرب والوں نے بہت دیر پہلے یہ سمجھ لیا تھا کہ مشرق کے عظیم فنی، ادبی اور علمی کارنامے ان کے اپنے کارناموں سے مختلف ہیں اور انھیں ہونا بھی چاہیئے اور اسی وجہ سے ان کو ابتدائی وضاحت کی بہت ہی زیادہ ضرورت ہے۔ مشرقی ثقافت اور خاص کر قدیم مشرقی ثقافت یورپی اور ایشیائی جدید خیالات کے آگے شاید نئی نہ لگے۔ لیکن اس کے مصنوعات آج بھی بہت حد تک حسبِ حال ہیں۔ جب ان کی بنیادی دھارائیں اپنی ابتدائی شکل وحالت، معنی اور ماہیت میں بحال کر دی جائیں۔ بلا شک اس کے لیے ایثار بھری عملی کاوشوں کی ضرورت ہے۔

مغرب کے تعلیمی دائروں میں یہ پوری طرح جان لیا گیا تھا اور کھلے بندوں تسلیم کر لیا گیا تھا کہ افلاطون کی کتاب ری پبلک کا ذکر تو بہت ہوتا تھا لیکن یونیورسٹیوں میں پڑھی کم جاتی تھی۔ وجہ یہ تھی کہ یہ کتاب بے انت تھی اور اس کے معانی اس کے بہت سے تیز اور دانشمند مفسرین کی گرفت میں بھی نہ آتے تھے۔ یہ دریافت کیا گیا ہے کہ قارئین کی ہر نئی نسل نے واضح وجوہات کے پیشِ نظر ان چیزوں کے نئے اور کئی بار تازہ معنی پائے ہیں جو افلاطون نے کہی تھیں یا کہنا چاہتا تھا۔ وہی ظاہری چیز یا لازمی چیز جو ایک ماہر کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے۔ وہ شاید اس کی اس عظیم فلسفی کے ساتھ لمبی اور باسی واقفیت کی وجہ سے ہو سکتا ہے اور وہ چیز نئے کھوج کرنے والے کو سیدھے ہی مل جاتی ہے۔ ماہر کا پہلے کے اور عصری مفسرین میں مشغول رہنا اسے خود بخود سچائی ڈھونڈنے سے قاصر کر دیتا ہے۔ اس کا پیشہ ورانہ پن، ایک صورت میں اس کی گرفت کو بھی محدود کر دیتا ہے۔ وہ اکثر کتاب کے بارے میں خود کتاب سے بھی زیادہ پڑھا جاتا ہے۔

پوتھان جوزف جیسے ہر فن مولا کے بارے میں ایک دل چسپ چھوٹی سی کہانی ہے، جب وہ گاندھی جی کے رسالہ ینگ انڈیا سے وابستہ تھا۔ یہ وہ رسالہ تھا جو مہاتما جی کے ترجمان کی حیثیت سے بڑے وقار کا حامل تھا۔ پوتھان جوزف نے ینگ انڈیا کے ادبی کالم میں مشہور ناول "ڈاکٹر جیکال اینڈ مسٹر ہائیڈ" کا تبصرہ کیا تھا۔ کتاب بہت پسند کی گئی اور ہر آدمی اس کا ذکر کرتا تھا۔ پی۔ جے کا تبصرہ فوری طور سے اس قدر اثر انداز ہوا کہ قومی اور بین الاقوامی دونوں طرح کے اخباروں میں اسے پورا شائع کیا گیا۔ گاندھی جی نے ناول پڑھا تھا اور پی۔ جے کی صحافیانہ قابلیتوں سے بھی واقف تھے، وہ فوراً تاڑ گئے کہ پی۔ جے نے کتاب نہیں پڑھی تھی لیکن اس کے بارے میں سب کچھ پڑھا تھا۔ اس کا تبصرہ اسی پر مبنی تھا جو دوسرے لوگوں نے پہلے ہی کہہ رکھا تھا اور وہ ذاتی مطالعہ پر مبنی نہیں تھا تبصرہ دل چسپ تھا لیکن اس کی معلومات بہتر ہوسکتی تھیں، اگر اس نے اس کتاب کو پڑھنے کی مشق سے فائدہ اٹھایا ہوتا جس کے بارے میں اس نے اپنے تبصرے میں خصوصی جانکاری کا دعویٰ کیا تھا اس نے فوراً گاندھی جی کے آگے اعتراف کیا کہ اس نے کتاب کو پڑھا نہ تھا کیوں کہ اسے ڈر تھا کہ یہ اس کے ذہن اور سوچ پر بھی ویسا ہی اثر ڈالے گی جیسا کہ دوسروں پر ہوا تھا۔ یہ کہانی محض ایک مثال ہے۔

سب سے زیادہ مشہور شاہکار جس کے ساتھ اہل مغرب کو اہل مشرق کی نسبت بہتر شناسائی ہونی چاہیئے، وہ ہے بائبل۔ یہ کتاب تقریباً مشرقی کتاب ہے یا کم ازکم قدیم توریت تو ہے۔ تاہم یہ مغربی ہونے کی نسبت مشرقی پیداوار ہے۔ بائبل سب سے زیادہ مطالعہ شدہ کتاب تصور کی جاتی ہے۔ در اصل اثری اعتبار سے ایسا نہیں ہے۔ بہت ہی کم اہل مغرب اس کی اصلی مشمولات سے آگاہ ہیں جنھوں نے اسے پڑھا ہے وہ بھی اکثر حیرت زدہ رہ جاتے ہیں جب وہ اسے دوسری یا تیسری بار پڑھتے ہیں۔ ہر بار جب وہ اسے پڑھتے ہیں وہی پہلے والی بات نہیں پاتے۔ متن سے اپنی گہری یا اپنی ذہنی خصوصیت کے مطابق ان کے یہاں طرح طرح کے خیالات پیدا ہوتے ہیں۔ ان کی مفاہمت اخذ یت اور

ترجمانی کچھ اس قدر گوناگوں ہوتی ہے جو دوسروں کو بھی کھوجنے کے لیے مجبور کرتی ہے۔ اس عظیم بیانیہ میں کچھ نہ کچھ نئی اور تازہ چیز دیکھنے کو ملتی ہے جب بھی اسے کھوجنے کی کوشش کی جاتی ہے، وہ اس سے اوبتے نہیں اور اپنے تجربے کو بھولتے بھی کبھی نہیں۔

شاید دوسری سب سے زیادہ معروف (اگر سب سے زیادہ اہم نہیں)، مشرقی کلاسیک ہزار داستان ARABIAN NIGHTS ہے۔ تیسری کتاب ہے 'رباعیات عمر خیام'، یہ بھی تقریباً مشرقی تخلیقات ہیں۔ یعنی عرب اور ایران کی۔ مشرق بعید کی عظیم کتابیں اس قدر مشہور نہیں، اگر ہم ہندوستان کی بھاگوت گیتا، رامائن، مہابھارت، اپنشدوں اور ویدوں جیسی کلاسیکی کتابوں سے قطع نظر کردیں۔ البتہ کالیداس کے معروف ڈرامے شکنتلا اور میگھ دوت ضرور قابلِ ذکر ہیں۔ اسی طرح چینی شاعروں اور جاپان کی ہائیکو، ان عظیم تہذیبوں کی طرف سے مغرب کے لیے بڑے معروف تحفے شمار کیے جاتے ہیں اور ان میں گینجی کی کہانی TALE OF GENJI بھی ہم شامل کرسکتے ہیں۔

جیسا کہ پچھلے پیراگراف سے ظاہر ہے، مغرب کے قارئین کے یہاں، مشرقی ادبیات کے لیے غیر معمولی احساس توقعات اور رغبت ضروری ہے۔ یہ بات خاص طور سے ان لوگوں کے درمیان زیادہ ہے جو اپنے ہی شاہکاروں میں اور ان انسان دوست روایتوں میں مستغرق ہیں جن سے مغرب کے ادبی اساتذہ کو رہنمائی ملی ہے۔

مغربی اور اچھا مشرقی قاری بہت اچھی طرح جانتا ہے کہ فن اور ادب میں انسان کا تخلیقی دائرہ بے انتہا ہے۔ جب بھی وہ ایک نئی کتاب اٹھاتا ہے، خیالات اور حسن کا ایک نیا منظر اس کے سامنے وا ہوجاتا ہے اور اپنی طرف سے کھوج کی مشق جاری رکھتا ہے۔ جب بھی اس کا کسی مغربی یا مشرقی ادب کے مہارتھی سے واسطہ پڑتا ہے اس کا احساسِ تجسس اور تنقیدی شعور تیز تر ہوجاتا ہے۔

عظیم کتابوں کا مطالعہ ایک جسارت آمیز اجتہاد ہے جو اس آخری احساس کی طرف لے جاتا ہے کہ جہاں ہمارا رہن سہن، بول چال، اوڑھنا بچھونا اکثر ہماری جغرافیائی اور ماحولیاتی ضروریات کے پیشِ نظر مختلف ہوتا ہے، وہاں ایک جیسے

امور کے بارے میں ہماری سوچ اور طرز اظہار بھی ایک جیسے ہوتے ہیں۔ یہ صورت حال انسان کے اس پرانے اعتقاد کو امید دلاتی ہے کہ جو روکاوٹیں مغرب اور مشرق کو الگ کرتی ہیں وہ غائب ہو جائیں گی اگر اس جانب جانے والی سڑک پر آنے والی روکاوٹیں زیر کر لی جائیں یا ختم کر دی جائیں۔

لیکن کھوج کا سلسلہ جاری رہنا چاہیے اور وہ تمام ایجنسیاں اس کی برابر حوصلہ افزائی کریں جو انسانی معاشرے کی یک جہتی کی خواہاں ہیں۔ یہ ثابت کرنے کے لیے کافی شہادت موجود ہے کہ جو ٹیکنالوجی کی ترقی اور معجزاتی ایجادات مغرب کی سائنس نے جدید زندگی کو عطا کی ہیں ان کے باوجود فن اور ادب کے لیے دل چسپی اور جوش و خروش، یعنی مغرب کی طرف سے مشرق میں اور مشرق کی طرف سے مغرب میں کم نہیں ہوئے اور قارئین نیز ناظرین، دونوں جانب سے، فن اور ادب کے شاہکاروں کے تئیں رسائی میں آج بھی وہی

احساس جسارت سے دوچار ہیں جو انیسویں صدی کے دوران تھا۔

ادب کے عظیم کارنامے، چاہے مشرق کے ہوں یا مغرب کے، کبھی پرانے نہیں پائے گئے وہ ہمیشہ تازہ حسب حال اور نئے ہوتے ہیں ہمیں صرف کہیں بھی کتابوں کی دوکانوں پر جانے کی ضرورت ہے تاکہ ہم عظیم مصنفوں کے کارناموں کے نئے ایڈیشن دیکھ سکیں۔ کہتے ہیں کہ ایک عظیم مصنف کبھی نہیں مرتا کیوں کہ عظمت پر بڑھاپا نہیں آتا۔ اسے ہمیشہ کے لیے اپنے کارناموں کی بدولت بقا حاصل رہتی ہے۔ صورت حال ایسی کبھی نہ ہوتی اگر ادب کے طالب علموں نے ہر نئے دور میں کسی عظیم مصنف کو وقت کے مطابق، بامعنی اور جاذب یا باعث چیلنج نہ پایا ہوتا۔

مشرق کے کلاسیک کو مغرب کے کلاسیک پر برتری حاصل ہے کیوں کہ مغرب کے کلاسیک ہمیشہ نئے ہوتے ہوئے بھی، مشرق کے محبوبوں کی طرح کبھی نہیں ہوتے۔ اگرچہ ان میں جاوداں دانشوری کے پیغام ہوتے ہیں پھر بھی ان میں مشرقی کتب کی طرح کوئی ایسی چیز نہیں ہوتی جسے ہم حیرت انگیز حد تک تازہ اور طبع زاد کہہ سکیں۔ شیکسپیر کے مشہور نقاد مریڈرے نے مغربی ادب کا ذکر کرتے

ہوئے ایک بار کہا تھا۔

"شیکسپیئر، دانتے اور بائبل میں زندگی کے بارے میں جو کچھ بھی کہا جا سکتا تھا وہ کہہ دیا گیا ہے انسانی دماغ ان تینوں پر سبقت نہیں لے جا سکتا۔"

دوسری طرف مشرق کے شاہکار مغرب کے قاری کے لیے ہمیشہ عجیب و غریب ہوتے ہیں، انھیں دانشورانہ تحریک کی تلاش ہے۔ بے تاب اور ہمیشہ محوِ جستجو دماغ میں ایک طرح کی رومانی اپیل ہوتی ہے جو اسے مغرب کے بڑے ہی انسانی لیکن بڑے ہی معقول ادب میں دستیاب نہیں ہوتی۔

کنفیوشس اور ہندو روایات سے اہل مغرب کا پہلا سامنا سترہویں اور اٹھارہویں صدیوں میں ہوا۔ اس سے پیشتر یوروپ کو عرب کے فلسفہ اور ثقافت سے سینٹ تھامس کی ایکناس کی کھوج کی بدولت متعارف کیا جا چکا تھا۔ وقت گزرنے کے ساتھ اور بعد کے بہت سے یورپی اسکالروں کی عالمانہ کوششوں کے تحت کنفیوشس کے اینا لیکٹس لاؤتزو، ویدوں، اپنشدوں اور بھاگوت گیتا جیسے کارناموں کے بہت سی مغربی زبانوں میں ترجمے کیے گئے تھے۔ درحقیقت ان کلاسیکس کی جاذبیت اتنی تھی کہ انھیں اور ایسی بہت سی دیگر کتابوں کا بار بار ترجمہ کیا گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک عرصے کے اندر مشرقی فکریات کی کئی تفسیریں اور ترجمے منظر عام پر آئے جس سے اہل مغرب کی دانشورانہ بے تابی میں مزید اضافہ ہوا۔

ہمارے اپنے وقتوں میں، مشرقی کلاسیکوں میں مغرب کی دل چسپی کا پھر اجاگر ہونا اس اہمیت کا براہ راست نتیجہ ہے جو مغرب کے چند، بہت ہی بارسوخ اور سنجیدہ مفکرین اور فلسفیوں نے انھیں دی ہے۔ اس سلسلے میں لینٹبز، ایمرسن، شوپن ہاور، میکس مِلّر کے نام قابل ذکر ہیں۔ ورڈز ورتھ، کیٹس، ازرا پاؤنڈ، ایلیٹ اور کلاڈیل جیسے شعرا۔ ٹالسٹائی جائس، پرل بک، رولاں اور ہکسلے جیسے ناول نگاروں نے بھی اپنے کارناموں میں مشرقی فکریات اور فلسفے کے کئی پہلو پیش کیے۔

مغرب کے علما، مستشرقین، اسکالروں اور ماہرین تعلیم کے کارہائے نمایاں ترجموں، انتخابوں اخذیات یا شذرات کی صورت میں ہم تک

پہنچے ہیں انھوں نے بھی اس سلسلے میں برابر کا اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس سلسلے میں کچھ اہم یا کسی حد تک نسبتاً زیادہ جانے پہچانے نام ہیں: جی تشی، ڈانلڈ کین، ڈبلیو۔ ایم تھیوڈور، ڈی بیری، ارتھر ویلے، سرایڈورڈ آرنلڈ، ایف روزن، رچرڈ ایف برٹن، ڈبلیو۔ ایم۔ واٹ، نکول میک نکول، لن یوتانگ، اے۔ اے مکڈونیوں، آر ای ہیوم، ایچ۔ سی۔ وران، اے ڈبلیو۔ رائڈر، ایل۔ ڈی۔ بارنٹ، آر۔ اے۔ نکولسن اور کرسٹوفرایشر ووڈ۔

مغرب کا ذکر کیا، ہمارے جدید مشرقی دانشوروں نے بھی اپنے عظیم خزائن کے بارے میں اِنھیں مغربی حضرات کے تفسیری کارناموں کی بدولت سیکھا ہے۔ اِس صورتِ حال کے پیشِ نظر یہ کہنا نامناسب نہیں ہوگا کہ مغرب کے اِنھیں ترجمانوں نے جن میں سے چند ایک کو اصلی کتابوں کی بھی اچھی خاصی جانکاری تھی، مشرقی کلاسیکوں کو مغرب میں تبلیغ دینے بلکہ مقبول بنانے کے لیے فیصلہ کن کردار ادا کیا ہے۔ بہت سے دیگر مغربی قلمکاروں نے اب مشرق کے قدیم کلاسیکوں میں موجود مبہم تلمیحوں اور عجیب وغریب علامتوں کو مزید کھوجنے کی طرف رجوع کیا ہے۔ مغرب کے ان قلمکاروں کا اس قدر اثر رہا ہے کہ مشرق کی فکریات اور فلسفے کو سمجھنے کے لیے، اصلی تخلیقوں کے مطالعہ کے ذریعے مشرق کا علم حاصل کرنا اب ناگزیر تصور نہیں کیا جاتا۔

مغرب کے ان اربابِ ادب کا ہمیں شکریہ ادا کرنا چاہیے کہ مغرب میں مشرق کے مطالعہ کے لیے جس انوکھے اور اچھوتے پن سے زیادہ تحریک ملا کرتی تھی وہ بڑی دیر سے کافی حد تک ختم ہو چکا ہے۔ اب ادب کا مغربی طالب علم، جس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا تھا کہ اس نے اچھی خاصی بلند سطح کا ادراک اور ادبی سوجھ بوجھ حاصل کر لیے ہیں وہ اب مشرق کے کلاسیکوں کو محض مشرق کا ہی ورثہ نہیں سمجھتا۔ پہلے جس چیز کو مغرب میں خصوصی طور سے مشرقی گردانا جاتا تھا اسے آج کی بین الثقافتی دنیا میں کھلے بندوں مشترکہ ورثہ تصور کیا جا رہا ہے۔ گویا وہ چیز دوسروں کے لیے بھی ویسی ہے جیسی کہ ہماری۔ مشرق اور مغرب کے تصورات بڑی سرعت کے ساتھ "عالمی ثقافت" اور "عالمی روایت" کے نئے تصورات کے تابع ہو رہے ہیں۔

ماحول کی یہ تبدیلی جو ،، عالمی برادری ،، میں اضافہ کرتی ہے اب ایک حقیقت بن گئی ہے ۔ لہٰذا یہ اب مغرب کے ماہر تعلیم کے لیے ایک نیا مسئلہ اور نئی ضرورت پیدا کرتی ہے ۔ مشرقی کلاسیک وہاں بھی موثر انداز میں رائج ہوجاتے کی وجہ سے نئی نسل کو دی جانے والی کھلی تعلیم کی اسکیم میں شامل کرنے کا مسئلہ پیش کر رہی ہیں ۔ اگر مغرب کے اربابِ تعلیم اِن کلاسیک کو مغربی کی بجائے مشرقی کہتے ہیں تو اس کی وجہ صرف یہی ہے کہ ان کی طبع زادیت کچھ ایسی چل رہی ہے کہ جس سے ان کی تفسیر ان کے اچھے خاصے پڑھے لکھے قارئین کے لیے خصوصی مسائل پیدا کرتی ہے ۔ وہ باخبر ہیں کہ نئی نسل کو علم اور خوب صورتی کے اِن بے اِنتہا خزانوں سے متعارف کرانے کے لیے انھیں فنِ تعلیم کے سِلسلے میں ایسی تیاریوں کی ضرورت پڑے گی جو کھلے فنون اور ادبیات کے طلبا کی اِن کلاسیک کے بارے میں سب کچھ جاننے کی شدید آرزو کی تسلی کرے گی جو ان کے موجودہ مطالبات کا حصہ ہے ۔

ہزاروں ادارے اور افراد ایسے ہیں جو تعلیمی کاروبار سے تعلق نہیں رکھتے لیکن اداروں سے الگ ہوتے ہوئے بھی اپنی تعلیم جاری رکھنا چاہتے ہیں ۔ ایک چست اور بارسوخ گروپ کی حیثیت سے وہ مشرق کے بارے میں دانشورانہ بے تابی کو اُکساتے اور عام دل چسپی کے پھیلانے کے لیے سر توڑ کوشش کر رہے ہیں ۔ اس بے ساختہ دل چسپی نے تمام مغربی دنیا کے اسکولوں اور کالجوں میں ایشیائی تہذیبوں کی تاریخ سے وابستہ نصابوں کی مانگ کو راہ دی ہے اور تعلیمی اداروں کو اسے روکنے میں دقت پیش آرہی ہے ۔ یورپ تو اس مانگ کے آگے جھک گیا ہے ۔ امریکہ، کینیڈا اور مرکزی نیز جنوبی امریکہ کے ممالک بھی ۔ اپنے تعلیمی اداروں میں نئے کورسوں کا اِنتظام کر کے اِس سمت میں آرہے ہیں ۔ اِن کورسوں میں، مشرق قریب اور مشرق بعید دونوں کے عظیم ادبی، فلسفیانہ اور مذہبی کارناموں سے متعلق گفتگو کے انداز میں پڑھنا اور بحث کرنا شامل ہے ۔ مشرق کے ممالک میں خاص کر ہندوستان، چین اور جاپان کا نام قابلِ ذکر ہے ۔ قرآن، اپنشدوں، شنکروں

اینالیکٹس وغیرہ جیسے اعتقادی کارناموں کے علاوہ انھوں نے مشرقی تاریخ، ثقافت نیز تہذیب و تمدن اور ادب کی دیگر اصناف جیسے ڈرامے، شاعری، ناولوں اور فن کی ایسی ہیئتوں جن کے مقابلے کی ویسی ہی چیزیں مغربی ادب میں نہیں ہیں لیکن جن میں دنیا بھر کے انسانوں کے لیے اصلی قدر و قیمت موجود ہے، کو اپنا کر ان کے مطالعات شروع کر دیے ہیں۔ ان مطالعات کو اپنا کر مغرب پر اس خیال کے تئیں یہ ذمہ داری عائد ہو جاتی ہے کہ انسانی ذہن کی یہ تخلیقات اِن اقدار کی بدولت ترسیل و تبلیغ کے قابل ہیں جن کا یہ اظہار کرتی ہیں۔ ماہرین تعلیم آگاہ ہیں کہ طویل مدتی اور گہرے مطالعے کے بغیر ان کے طلبا چاہے کتنے ہی ذہین اور محنتی ہوں، اپنے محدود تعلیمی دور میں مشرقی ذہن کی پیچیدگیوں پر عبور پانے کی اُمید نہیں کر سکتے۔ لیکن انھیں امید ہے کہ کم سے کم کچھ طلبا، اپنی رسمی تعلیم پوری کرنے کے بعد، ان پیچیدگیوں کی کھوج کا سلسلہ جاری رکھیں گے۔

سلطانہ قمر جمالی

زہر باد

بازار بیوپاریوں اور خریداروں دونوں سے کچھا کھچ بھرا ہوا تھا. کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی. ہر طرف لوگ گھوم رہے تھے. ماحول میں ایک قسم کی سیلن پھیلی ہوئی تھی میں اکثر اس دن بازار جانے سے گریز کرتی تھی مگر پھر بھی کبھی کبھی اتفاق ہو جاتا تھا۔

یہ اس علاقے کا ہفتہ وار بازار تھا جہاں سڑک کی ایک طرف تو یکی ملگیاں بنی ہوئی تھیں مگر دوسری طرف کھلا میدان تھا۔ جہاں بازار سے ایک دن قبل ہی کچھ بیوپاری اپنے خیمے نصب کر لیتے تھے اور رات دیر گئے نکال لیتے تھے۔

وہ بھی ایک ایسا ہی خیمہ تھا۔ شاید کسی جڑی بوٹی بیچنے والے کا۔ آزو بازو لوہار پتھر ٹانکنے والے اور جھاڑو بنانے والوں کے بے شمار خیمے لگے تھے۔

میں اس خیمے کے پاس سے گزر رہی تھی کہ اچانک میری نظر اس عورت پر پڑی جو ہاتھ میں ایک لمبی ناریل کی جھاڑو لیے زمین پر دھڑا دھڑ مار رہی تھی میں نے سوچا کہ شاید کسی زہریلے کیڑے کو مار رہی ہو۔ مگر جوں ہی سنا کہ مارنے کے ساتھ ساتھ وہ ننگی گالیاں بھی بکتی ہے۔ اور کوسنے بھی دیتی ہے تو میرا ماتھا ٹھنکا. میں نے ذرا غور سے دیکھا کہ آخر یہ عورت کرتی کیا ہے !!

ابھی ایک لمحہ بھی نہ گزرا تھا کہ وہ عورت دوڑتی ہوئی باہر بھاگی اور خیمہ سے ایک بمبو اکھاڑ لائی اور اس زور سے زمین پر دے ماری کہ ساتھ ہی زمین سے ڈکارنے کی آواز نکلی کھاس پھوس کے انبار سے درد کا ایک طوفان اٹھا اور میں

ترزگئی۔ دراصل جس جگہ زمین پر وہ عورت مار رہی تھی وہاں کوئی زہریلا کیڑا دبا ہوا نہیں تھا۔ بلکہ ایک دس بارہ سال کا جیتا جاگتا انسان کا بچہ تھا وہ تلملا کر گھاس کے بستر سے اٹھا اس کے سر سے خون بہہ رہا تھا۔ وہ درد سے بری طرح کراہ رہا تھا اب وہ پڑا پڑا مار کھانے کے لیے تیار نہ تھا۔ وہ لڑکھڑاتا ہوا اٹھا اور جوں ہی عورت نے دوسرا وار کرنے کے لیے بمبو اوپر اٹھایا لڑکے نے آگے دوڑنے کی کوشش کی۔ مگر شاید سر پر مار کھانے کی وجہ سے اس کے چکر آرہے تھے۔ وہ لڑکھڑا کر اسی جگہ گرا اور عورت کا تیسرا وار اس کی پشت پر پڑا۔ میں بری طرح کانپ گئی۔ جتنے مار وہ عورت اس لڑکے کو مارتی رہی میں اپنی پیٹھ پر اس کی جلن محسوس کرتی رہی۔ میں نے محسوس کیا جیسے میری پیٹھ سے خون بہہ رہا ہو۔ غصّہ مجھ سے ضبط نہ ہوتا تھا۔ میں نے ایک نظر اطراف و اکناف کے ماحول پر ڈالی۔ ہر انسان مصروف و محو تھا۔ کیا میرے سوا اور کسی کو یہ ظلم دکھائی نہ دیتا تھا؟ کیا یہ دنیا اس قدر Short sighted ness کا شکار ہے کہ اسے اپنے وجود سے آگے کچھ اور دکھائی نہیں دیتا — ؟ میں نے اپنے آپ سے ہزاروں سوال کر ڈالے۔ مگر ہر سوال کے بعد بس ایک ہی جواب میرے آگے مجسم ہوتا رہا۔ ایک بڑے سوالیہ نشان کی شکل میں کہ آخر تم کیوں اپنے آپ کو اس بھیڑ سے الگ سمجھتی ہو — !

عورت وار پر وار کیے جا رہی تھی۔ جیسے جیسے لڑکے پر مار پڑتی رہی میں اُچھل اُچھل کر سڑک کی طرف طرف سے دوسری طرف بھاگتی رہی۔ مجھے یوں لگا جیسے ساری چوٹیں مجھ پر ہی پڑ رہی ہیں۔ میں نے بہت اُمید کی کہ کوئی تو ضرور مداخلت کرے گا۔ مگر خدا کی اس مخلوق پر مجھے بڑا افسوس ہوا۔ اور ساتھ ہی رشک بھی کہ دنیا خواہ مخواہ اپنا خون نہیں جلاتی۔

میں ہزار ضبط کیے کھڑی رہی کہ اتنی بھیڑ بھاڑ میں تماشہ نہ بن جاؤں۔ مگر حد یہ ہوئی کہ اتنا مارنے پر بھی اس عورت کے دل کا بخار کم نہ ہوا۔ ایک بار پھر وہ دوڑتی ہوئی باز و گئی اور پتھر ٹانکنے والے کے خیمے سے ایک بڑا بے ڈھنگا پتھر اٹھا لائی۔ لڑکا شاید بے سُدھ تھا۔ اب وہ درد سے کراہ نہیں رہا تھا جوں ہی اس عورت نے پتھر

اوپر اٹھایا میں دوڑ کر اس عورت تک پہنچی اور قبل اس کے کہ وہ پتھر لڑکے کے سر پر دے مارتی میں نے اس کے دونوں ہاتھ پکڑ لیے۔

"کون ہو تم —؟" وہ ایک دم سٹپٹائی۔

"یہی سوال میں تم سے کرنا چاہوں گی" میں بہت غصے میں تھی۔

"پر تم ہو کون۔؟" اس نے پھر سوال کیا۔

"میں تمہیں پولیس کے حوالے کر سکتی ہوں" میں نے کہا۔

"کیا کیا میں نے۔؟" وہ عورت بڑی ڈھیٹ نکلی۔

"کیا تم نہیں جانتیں تم کیا کر رہی تھیں —؟" میں نے پوچھا۔

"جانتی ہوں۔ مگر یہ میرا ذاتی معاملہ ہے" وہ بھی کچھ کم نہ تھی۔

"ذاتیات کے معنی سمجھتی ہو —؟ قانون کی نظر میں تم مجرم ہو —؟" میں نے دھمکی دی۔

"تم کس قانون کی بات کر رہی ہو۔ ابھی اپنے مرد کو آواز دوں تو تمہاری چٹیا کاٹ دے گا۔ سمجھیں۔ چلو نا پوا اپنا راستہ"

"کس قدر بدزبان عورت ہے —! میں خواہ مخواہ ہی مخل ہوئی" میں نے سوچا۔ مگر دل تھا کہ اندر سے تلملا رہا تھا۔ ایک نظر اس لڑکے کو دیکھنا چاہیے۔ جو بے سُدھ پڑا تھا۔ میں نے بے خیالی میں اس لڑکے کی طرف بڑھی۔

"خبردار جو اُسے ہاتھ لگایا" وہ زخمی شیرنی کی طرح میری طرف لپکی۔

"ارے تم کیسی عورت ہو۔ ایک بے گناہ لڑکے کو اس بری طرح پیٹا اور پلٹ کر دیکھا بھی نہیں" میں تلملا گئی۔

"تم سے مطلب —؟ آخر تم ہو کون —؟ وہ تو الٹا مجھے ہی ڈانٹنے لگی۔

"ایک عورت۔ اور عورت ہونے کے ناطے میں دوسروں پر ظلم ہوتا نہیں دیکھ سکتی" میں نے کہا۔

"ظلم۔؟ میں نے ظلم کیا ہے؟ تم سمجھتی ہو میں نے اس پر ظلم کیا ہے —؟" وہ ایک دم سر دپڑ گئی اور وہیں لڑکے کے سرہانے بیٹھی رونے لگی۔

مجھے اس عورت کا رونا بھی برا لگا۔ میں نے اپنے دل میں اس عورت کے لیے

بھی ہمدردی محسوس کی۔ اس کے آنسو پونچھے اور لڑکے کو مارنے کی وجہ پوچھی وہ بڑی دیر تک روتی رہی اور پھر کہنے لگی۔

"میں اس لڑکے کی ماں ہوں۔ ہاں تعجب تو ہوگا ہی کہ ایک ماں اپنے بیٹے کو یوں مار بھی سکتی ہے۔ اور شاید میں اسے جان سے مار ڈالتی اگر تم بیچ میں نہ آتیں۔"

وہ پھر رونے لگی۔ کچھ دیر بعد وہ خود سنبھل گئی اور کہنے لگی "اس کا باپ مفلوج ہے۔ اس کے علاوہ تین لڑکے اور دو لڑکیاں ہیں۔ پورے آٹھ پیٹ پلنے ہیں۔ ہم لوگ کچی دوائیاں بیچتے ہیں۔ کسی زمانے میں اس کا باپ بھی اوروں کی طرح خوب کما لیتا تھا۔ مگر اب زمانہ بدل گیا۔ یہ دوائیاں کوئی خریدتا نہیں۔ ہاں ہمارے ہاں ایک جڑی ایسی ہے جس کے کسی آدمی کے ناک کے پاس لے جانے سے وہ آدمی اپنے قابو میں آجاتا ہے — ہم اس دوا کا فائدہ اٹھا کر سر بازار والے دن کچھ مال بنا لیتے ہیں۔ میرے اور بچے تو اس کام میں لگے ہوئے ہیں۔ مگر یہ ہے کہ بڑا مہاتما بنتا ہے۔ اس کو چوری کرتے لاج آتی ہے۔ ارے چوری کرنا کیا کوئی معمولی کام ہے۔! مردوں والی بات ہے۔ اس کے لیے کلیجہ چاہیئے۔ اور ...... یہ لونڈا۔؟ میرے دودھ کو رسوا کرتا ہے — بزدل کہیں کا — ! نامرد —" وہ پھر بری طرح گرم ہو گئی۔

"تم ایک نظر اپنے لڑکے کو دیکھ تو شاید بے ہوش ہو گیا ہے۔" میں نے کہا۔

"کچھ نہیں ہوگا۔ سر پر مار لگا ہے۔ کچھ دیر میں ہوش آجائے گا۔ ابھی ایک دوا لگا دوں گی زخم سوکھ جائے گا۔ کچے زخم کو چھیڑنے سے زہرباد ہو جاتا ہے —" وہ نہایت اطمینان سے کہہ رہی تھی۔

"یہ لڑکا خود میرے لیے زہرباد بن گیا ہے میری زندگی میں زہر گھول دیا ہے اس نے۔ کہتا ہے بھیک مانگے گا مگر چوری نہیں کرے گا — ارے بھیک مانگنے سے کوئی پیٹ بھر کھا کر غیرت کی زندگی جی سکتا ہے — لوگ بھکاری نہ پکارنے لگیں۔!!! اب یہی دیکھو آپ کب سے مجھ سے ہمدردی کر رہی ہیں۔ اگر میں آپ سے کچھ مدد مانگوں تو کیا آپ دے دیں گی۔؟ ہاں اگر دے بھی دیں تو ایک روپے سے زیادہ

نہیں دیں گی۔"

عورت کے اس سوال پر میں بہت شرمندہ ہوئی کیونکہ میرے ہاں خیرات کرنے کے لیے کچھ نہیں بچا تھا۔ جو بھی رقم میرے ہاں تھی وہ میری مہینہ بھر کی ضرورت پورا کرنے کے لیے تھی۔

عورت بے حد نڈر اور بے باک تھی۔ میں دل ہی دل میں اس کی سراہنا بھی کر رہی تھی کہ کم از کم اسے دل کی بات کہنے کے لیے جھوٹ کا سہارا تو لینا نہیں پڑتا۔ میں سوچ رہی تھی کہ سچ مچ یہ عورت ہم مہذب اور اقدار کی ماری عورتوں سے بہت اونچی ہے۔

شام ڈھلنے لگی تھی۔ لوگ دوڑے دوڑے سواریاں گانٹھ رہے تھے۔ میں نے بھی محسوس کیا کہ مجھے بھی گھر لوٹنا چاہیئے۔

میں نے جلدی جلدی اپنے شاپنگ بیگس سنبھالے اور گھر لوٹی۔ گھر پہنچ کر میں نے آٹو رکشا کا کرایہ دینا چاہا تو دیکھا کہ میرا پرس غائب تھا۔ مجھے فوری یاد آیا — "کچے زخم کو چھیڑنے سے زہر باد ہو جاتا ہے۔"

اک کتھا انوکھی

سفر سے مفر نہیں۔ اکثر لوگ یا تو دائرے کی کھائیوں میں سفر کرتے ہیں یا پھر خطِ مستقیم پر رواں دواں نظر آتے ہیں لیکن کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جنہوں نے بیک وقت کئی اطراف میں سفر کیا ہے۔ دائرے میں سفر کرتے ہوئے انہیں محسوس ہوا کہ انجام اور آغاز کا کوئی وجود نہیں ہے، علت اور معلول کی حیثیت ثانوی ہے۔ وقت کا ہر نقطہ بیک وقت آغاز بھی ہے اور انجام بھی۔ خطِ مستقیم پر سفر کرتے ہوئے انہیں محسوس ہوا کہ کوئی بھی عمل آغاز اور انجام سے بے نیاز نہیں، زندگی میں کہیں بھی تکرار نہیں ہے۔ قدم قدم پر منظر نامہ تبدیل ہو جاتا ہے۔ خطِ مستقیم کو اختیار نہ کیا جائے تو زندگی کولہو کے بیل کی طرح ایک ہی دائرے میں گھومتے گھومتے ایک روز تھک ہار کر رک جاتی ہے۔ مگر جیسا کہ میں نے کہا اس چند گام عرصۂ حیات میں کچھ اور طرح کے سفر بھی ہیں، مثلاً ثہ در ثہ سفر جو محض ایک دائرے کا سفر نہیں بلکہ ایک ایسے چکر دار (SPIRAL) کا سفر ہے جو دائرہ در دائرہ باہر کی طرف بھی پھیلتا ہے اور اندر کی طرف بھی! تالاب میں کنکر پھینکنے سے ہر دم وسیع تر دائروں کا جو منظر اُبھرتا ہے وہ اسی سفر سے مشابہ ہے بشرطیکہ ہم اس کے ساتھ دائرہ در دائرہ سمٹنے کا منظر بھی منسلک کر لیں۔ پھر ایک سفر عمودی نوعیت کا بھی ہے دائرے یا خطِ مستقیم کے سفر سے قطعاً مختلف ہے۔ یہ سفر کائنات اور ذات میں، موجود اور وجود میں، جسم اور روح میں حائل فاصلوں کو عبور کرتا ہے۔ بظاہر یہ اور اسی وضع کے کچھ اور سفر محض چند گام کے ہیں مگر ساری عمر بھی چلتے رہیں تو یہ ختم ہونے میں نہیں آتے۔ تخلیقِ شعر کا عمل بھی مزاجاً ایک ایسا ہی سفر ہے جو دائرے یا خطِ مستقیم کے بجائے بعض پُراسرار ابعاد کے اندر طے ہوتا ہے۔ اسی لیے ہر شعری مہم ایک ایک انوکھی کتھا ہے۔ اگر وہ انوکھی نہ ہو تو پھر وہ شعری مہم نہیں، کوئی اور شے ہے۔ ہر نظم بلکہ ہر شعر کی تخلیق ایک نئے دیار میں پاپیادہ سفر کرنے کا نام ہے اور میں اسے اپنی خوش قسمتی سمجھتا ہوں کہ مجھے عمر بھر اس سفر میں مبتلا رہنے کا موقعہ ملا ہے . . .

اگر قاری میرا ہم سفر بن کر اس انوکھی کتھا کو میرے ساتھ سننے پر مائل ہو جاتے تو میں اسے اپنے لیے ایک بہت بڑی سعادت سمجھوں گا۔

وزیر آغا

سرگودھا ۱۴ر اگست ۱۹۹۰ء

اک کتھا انوکھی

اک جنگل تھا
گھنی گھنیری جھاڑیوں والا
بہت پرانا جنگل
جس کے اندر
اک کٹیا میں
اپنے بدن کی چھال میں لپٹا
اپنی کھال کے اندر گم صم
جانے کب سے
کتنے جُگوں کے
پھٹے پرانے چوغے پہنے
وہ اک خستہ بیج کی صورت
بے سُدھ
بے آواز پڑا تھا!

بادل آتے
کڑک گرج کر اُسے بلاتے
بن برسے ہی پچھم کی جانب مُڑ جاتے
ہوا دہکتی آنکھیں
ٹھنڈی پوریں لے کر

اُس کے چاروں جانب پھرتی
پیر کیا کرتی
گیدڑ، مور، ہرن اور بندر
سب کُٹیا کے باہر ملتے
سبھا جماتے
اس سے کہتے:
"اب تو اٹھ جا
آخری جُگ بھی بیت چکا
سورج میں کالک اُگ آئی
چاند کا ہالہ ٹوٹ گیا
دیکھ کہ گھاس جلی جُھلسی ہے
ندیوں میں جل سُوکھ گیا
جس بھی سنہری بیج سے
یہ برہمانڈ اُگا تھا
واپس شاید اسی کے اندر
اُتر گیا!"
لیکن وہ کٹیا کے اندر
اپنے بدن کی چھال میں لپٹا
بند پڑا ہے

یوں لگتا ہے جیسے اب وہ
اپنی شکتی کھو بیٹھا ہے
یا پھر باہر آنے سے
وہ ڈرا ہوا ہے
اور برہمانڈ کے
اُگ آنے کو
بہت بڑا اک پاپ سمجھتا ہے!

پاپ اور پُن کی کتھا پُرانی
کون اس کو سمجھائے
نازک تتلی رس چوُسے
اور بھونرا شور مچائے
رشتے
بانکی موجوں ایسے
لپک جھپک کر آئیں
پل بھر رُک کر
گرہ بنائیں
پھر ساحل کی سِل پر
گر کر
کرچ کرچ ہو جائیں!

سن کر میری بات کٹیلی
اس کے لب پر
جاگ اٹھی مُسکان رسیلی
بوجھل پلکوں کی درزوں سے
جھانکا
اس کے من کا اُجالا
اس نے جیسے
کروٹ لی ہے
اور پُوچھا ہے
کہاں ہوں میں؟ کیا سے ہوا ہے؟؟
اس بے انت گھنیری بوجھل نیند سے پہلے
رانجھن، سوہنی، مرزا، رادھا، پنوں۔ سارے
شبنم کے نمناک ستارے
ان میں سے بھی کوئی بچا ہے؟
کوئی بچا ہے؟؟
کون بچا ہے!
آنسو پی کر
رُندھی ہوئی آواز میں اُس سے
میں کہتا ہوں:
تو کس جگ میں رُکا کھڑا ہے
آنکھیں کھول کے باہر آ
اور دیکھ کے گلیاں سب
اُجڑی ہیں
گلشن بے آباد ہیں سارے
ریت کے دھارے!
ریت کے دھارے، نیل کے دھارے بن کر
اُبل پڑے ہیں
لو ہا جیسے جاگ اٹھا ہے
چہک رہا ہے۔

چاروں جانب کوک رہا ہے
تتلی بھونرا، کوئل، چڑیا
سب لوہا ہے
لوہے کے پر اگ آئے ہیں

وہ کہتا ہے:
یہ سب کیسے ہوا ہے بھائی
میں جب سویا
ہر شے جاگ رہی تھی
پھولوں میں رس
ندیوں میں چاندی بہتی تھی
دریاؤں کے پاٹ کشادہ
پیڑوں پر پھل پھول لگے تھے
گائے گابھن، گری لبالب
نار کی گود ہری تھی
راجہ خوش تھا، پرجا خوش تھی
دھرتی جیسے کنول کی صورت کھلی ہوئی تھی!

کھمبوں کی صورت
دھرتی کے اندر سے جیسے اگ آئے ہیں
جن کے زہر کو ہم
فصلوں پر
اور بچوں پر
روز چھڑکتے ہیں
رس کی پڑیاں
گیس کے گولے
ڈالر، لیڈرز، پلاسٹک، پھوڑے
ان میں بانٹ رہے ہیں
دھوئیں کے کاجل سے
بچوں کی
ننھی، منی سندر آنکھیں "روشن" کر کے
سیب ایسے ان کے گالوں پر
زہریلا، میٹھا پاوڈر مل کر

ہم کہتے ہیں:
آہا! کیسا نکل آیا ہے چاند سا مکھڑا
کیسا پیارا پھول کھلا ہے۔!!

میں کہتا ہوں:
وہ ست جگ تھا سونے والے!
یہ کلجگ ہے
کلجگ — جو سرطان کی صورت
پھیل چکا ہے
دھواں اگلتے، آہیں بھرتے
بوڑھی، بانجھ ملوں کے پنجر

چپ ہو جاؤ!
پھٹ کر اس کا اندر جیسے چیخ اٹھا ہے
رک جاؤ
وہ چڑمڑ ہو کر
منت کر کے

پوچھ رہا ہے!
یہ سب کیسے ہوا ہے بھائی!
میں جب سویا—

میں کہتا ہوں:
نیند کے ماتے!
تو جب سویا
ہر شے جاگ رہی تھی
صدیوں تک
بیدار رہی تھی
پھر اک دن
آکاش سے اک دُم دار ستارہ
آنسو کا اک بھاری پربت
اس دھرتی پر آن گرا تھا
دھرتی جننا بھول گئی تھی
لوہا، سر پر اک فولادی تاج رکھے
اس دھرتی کا سرتاج ہوا تھا
وہ دن اور پھر آج کا دن
اس دھرتی پر نہ رات آئی
نہ دن نکلا
نہ شام ہوئی ہے
ایک مسلسل آندھی
بے آرام ہوئی ہے
وقت نے اُٹھ کر
اک اندھی رفتار سے خود کو

بس کیا ہے
بجلی کی سیڑھی پر پہلا قدم رکھا ہے!

سونے والے!
تو جب خود کو اوڑھ کے سویا
کانوں کے پٹ
اندر کی جانب کھلتے تھے
کومل، میٹھی آوازیں تب
اندر سے دستک دیتی تھیں
اندر— جو پریوں کا مسکن
آئسس، شمس، زیوس، شیو— سب کی
آوازوں کا ایک نگر تھا
خود "باہر" بھی
جس "اندر" کا
اک حصہ تھا!

سونے والے!
تو گم صم، بیہوش پڑا تھا
اور ہم روگی جاگ رہے تھے
یک دَم
ایک پہاڑ پھٹا تھا
پنڈورا کا قفل کھلا تھا
اور بلائیں
چیخوں کی صورت نکلی تھیں
کومل، میٹھی آوازوں پر جھپٹ پڑی تھیں

بم، راکٹ، جٹ، جمبو باجے بجرنگ اٹھے تھے
تند ہوا کی چیختی تُھو کر
پھیل گئی تھی
کانوں کی نابینا آنکھیں
باہر پر مرکوز ہوئی تھیں
"باہر" اور "اندر" میں اک
دیوار کھنچی تھی
تیز نکیلی آوازوں کی
فصل اُگی تھی!

فصل اُگی تھی؟؟
مجھے بتا
اس بے سمتی
اس ہاہاکار میں
چیخوں کی اندھی برکھا
اور چُپ کی
تہ در تہ سلوٹ میں
انسانوں پر کیا بیتی ہے؟
کس نے ان کی رکھشا کی ہے؟

سونے والے!
جب دھرتی پر آوازوں کا شور اٹھا تھا
اور فولاد کا راج ہوا تھا
انسان سارے
لوہے کے روبوٹ بنے تھے
بے چہرہ، بے نام ہوئے تھے
کالے پیلے ہندسے بن کر
لفظوں کے انکھووں پر جیسے ٹوٹ پڑے تھے
اک اک "لفظ" پہ ثبت ہوئے تھے

اور اب
ہندسے ہی ہندسے ہیں
جمع کرو ۔ تو دُگنے تگنے ہو جاتے ہیں
لاکھوں کا اک لشکر بن کر
آگ اور خون کے کھیل کا منظر
دکھلاتے ہیں
ضرب لگے تو
بھنور سا بن کر تیز ہوا کا
پاگل بھوتوں کے
وحشی گرداب کی صورت
ایک ہی پل میں
دھرتی اور آکاش سے اُونچے اُٹھ جاتے ہیں
کرو اگر تفریق ۔ صفر ہو جاتے ہیں!

تُو کہتا ہے:
چُپ کی تہ در تہ سلوٹ میں
انسانوں پر کیا بیتی ہے
کس نے ان کی رکھشا کی ہے؟

میں کہتا ہوں:
ان کو رکھشا کی حاجت ہی کیا ہے

یہ سب
نسلی پاگل پن کی رکھشا میں ہیں!
ساگر جس نے
ان کیڑوں کو جنم دیا تھا
اب اک گندا جوہڑ بن کر
ان کے اندر کے جوہڑ سے
آن ملا ہے
ساگر کا اپمان ہوا ہے
ساگر ماں ہے
ماں بیتھیا
اس جگ کا اپمان ہوا ہے

اور اب — یہ سب
گندے کیڑے
جنگل پر بھی جھپٹ پڑے ہیں
جنگل جس نے کتنا ان سے
پیار کیا تھا
ان کی کتنی نسلوں کو پالا پوسا
آباد کیا تھا
اب یہ اس جنگل کو
اپنے ساتھ ستی ہو جانے پر
مجبور کریں تو بول
یہ کیسا انیائے ہے!
جنگل جنگل آگ لگی ہے
اور یہ مورکھ

لُو کے تھامے
جگمگ جگمگ ناچ رہے ہیں
گیدڑ، مور، ہرن اور بندر
رو رو کر ہلکان ہوئے ہیں
اندر
ماس کے جلنے کی بدبو پھیلی ہے
باہر
یزدہ پھن پھیلائے جھوم رہا ہے

اور جنگل کے پنچھی سارے
آگ کے جلتے بجھتے اکھر
دور — آکاش کی جانب اڑ کر
چاند اور سورج کے کنگروں پر
جا بیٹھے ہیں
وہاں سے بکھر کر
حرفوں کے ریزوں کی صورت
دھرتی کے آنگن میں جیسے
آن گرے ہیں
اک منحوس عبارت بن کر
ہم پرشوں کے ماتھوں پر
مرقوم ہوئے ہیں
اور ہم
جواب پرش نہیں ہیں
اپنی اپنی قبروں پر ہم
نصب ہوئے ہیں

ہم جو ارتقا کا لک اور
آواز کے چاک سے اترے ہوئے
کوزوں کے نقش ہیں
اپنے آپ کی پرچھائیاں ہیں
دھڑ دھڑ جلتے جنگل میں ہم
ننگے پیروں چلتے
اپنے آپ کا اک مدھم سا عکس
ہوا کا لمس بنے ہیں
ہم اب راکھ ہیں اور
ہم سب نے
اپنی راکھ کو
اپنے ہی تاریک مکھوں پر
تھوپ لیا ہے
آنسو کی بے نام نمی سے
اپنی پیاسی "پیاس" کو بے زنجیر کیا ہے!

سونے والے!
تجھ کو شاید خبر نہیں ہے
برسوں پہلے
تیری اس کٹیا سے دور
پہاڑ کی اوٹ میں اک قصبہ تھا
اُس قصبے میں
نامی نام کی ایک سہاگن

سدا سہاگن
جانے کب سے
اپنی ہی خوشبو کے اندر
بسی ہوئی تھی

سب کہتے ہیں
اک دن ایسا بھی آیا تھا
اُس خاموش ابھاگن کا اکلوتا بیٹا
جھیل کنارے گیا
مگر لوٹا ہی نہیں تھا
اور وہ عورت
ایک ہی شب میں
کالی بن کر بھڑک اٹھی تھی
"ماں پُترو! ماں پُترو"! کہتی
قصبے کی گلیوں میں
ساری رات بھٹکتی پھرتی تھی
بند کواڑوں پر
دوہتڑ مار کے روتی
چیخوں سے حملے کرتی تھی
اور گلیوں میں
جو بچہ بھی اُس کو ملتا
وہ خونی پنجوں سے اس کی
بوٹی بوٹی کر دیتی تھی

ٹ "میالہ پوترو" — کشمیری زبان کا لفظ بمعنی "میرے بیٹے!"

پھر ندی پر جا کر اس کو
کھا جاتی تھی!

تجھ کو شاید خبر نہیں ہے
ماں پُنڑوا! ماں پُنڑوا — کی مانوس صدا
بازاروں اور گلیوں سے نکل کر
کھیتوں، ٹُنڈ مُنڈ پیڑوں
سوکھے اور سنسان پہاڑوں
صحراؤں، دریاؤں اور جنگلوں میں پھیل چکی ہے
لج لج کرتے شنبرک بن کر
ایک اک شاخ سے جھول گئی ہے
ایک اک ہونٹ سے
پھوٹ رہی ہے
تجھ کو شاید خبر نہیں ہے
خود دھرتی بھی
اک شنبرک ہے
نامی نام کی اک ناری ہے
ماں پُنڑوا! ماں پُنڑوا — کہتی
سورج کی گلیوں میں
چیخیں مار رہی ہے
جھکے ہوئے آکاش کی
کُنڈ کنگڑیٹے کے اندر
جھانک رہی ہے

سونے والے!
تو کُنیا — کا چھلکا اوڑھے
بیج کی صورت
بند پڑا ہے
اور ہم تیری کھوج میں
نامی نام ہوئے ہیں
کتنے بے آرام ہوئے ہیں
جب سے ہم
"اندر" سے کٹ کر
"باہر" میں آباد ہوئے ہیں
بھاری بوجھل آوازوں کے
قدموں میں پامال ہوئے ہیں
اور ہماری آنکھیں جب سے
اگنی وِش
کی برکھا سے دوچار ہوئی ہیں
آتش بازی کے منظر کا حصہ بن کر
خود بھی آتش بار ہوئی ہیں
اندر والے دیپ کی
بھیگی خوشبو سے ناراض ہوئی ہیں

نیند کے ماتے!
دیکھ! — وہ سندر دھوپ

ٹے کانگڑی (کشمیر کے لوگ آگ تاپنے کے لیے استعمال کرتے ہیں)

وہ اُونی شال
جسے ہم اوڑھ کے روز پھرا کرتے تھے
دھوپ کہ جس کے لمس میں
ماں کے نرم گداز لبوں کی شیرینی تھی
جس کے سانس میں
مرغابی کے پَر کی گرمی
کچی نرم سگندھ کلی کی
رچی بسی تھی
وہ ناری
اب آتش پیکر
آتش کا پرکالہ ہے
اک چنگاری ہے
بھڑک اٹھی ہے
آنکھوں کے غرفوں سے ہم کو
گھُور رہی ہے
ہونٹوں کی محراب سے لُو کے
پھینک رہی ہے!

سونے والے!
اب تو اُٹھ جا
دیکھ کہ آگ گھنے جنگل کی
آتش ناک بھجنگ کی صورت
شُوک رہی ہے

اور ہوَا
بدمست ہوئی ہے
تجھ کو شاید خبر نہیں ہے
پہلے بھی اک ایسا ہی
طوفان آیا تھا
تب اک بیج کی کشتی میں تُو
پانی کی شکنوں پر چلتا
ایک پہاڑ پہ جا پہنچا تھا
ایک نیا انکھوا
پھُوٹا تھا
ایک نیا سُورج نکلا تھا!

آج وہی طوفان
نئے انداز میں ہم پر ٹُوٹ پڑا ہے
لیکن اب کی بار یہ طوفاں
اگنی کا ہے
جلے ہوئے کیسٹر کے ڈنٹھل
شعلوں کے گرداب
ہوَا کا شور
گھنے بادل کے تن پر
دھڑ دھڑ پڑتے
آگ کے کوڑے
ایک عجب کہرام بپا ہے

تُو ___ اپنی کُٹیا کے اندر
بند پڑا ہے

سونے والے
باہر آ
اور امرت رس سے بھرا ہوا
مہتاب کا کاسہ
سورج کے ہاتھوں سے لے کر پی
کہ تیری آنکھ سے پھر
کرنوں کا سونا
چشمہ بن کر پھُوٹ بہے
اس میرے جُگ کو
نئے جنم کی ملے بشارت
میرے مُورکھ دل کو بھی آنند ملے
میری آنکھ بھی
کشتی کا بھروپ بھرے
پال اُڑا کر
نورانی موجوں پر سفر کرے
بجھے ہوئے اِس میرے قلم کی
نوک پہ بھی اک
پربت جلنے
شبنم ایسے
لفظ کا دیپ جلے !!
اک "لفظ" کا دیپ جلے !!

بانو سرتاج

ترقی پسند ادب کا مہذب منظرنامہ

اُس کے لیے

"سُہاسنی! تمہارے پتی آئے ہیں۔"

ہری رام کی آواز پہچان کر بھی سُہاسنی نے جیسے نہیں پہچانا۔ اس کے کام کرتے ہوئے ہاتھ لمحہ بھر کو رُک سے گئے تھے۔ گھاس کے تنکوں، ویلوٹ کا غذوں اور سنہری، رنگ برنگی ٹکلیوں سے گریٹنگ کارڈ بناتے کا شعبہ تھا یہ۔ بدشکل اور نا مکمل ہاتھوں سے بے انتہا خوب صورت خاموش زبان سے بولتے ہوئے گریٹنگ کارڈ بن کر تیار ہوتے تھے۔ سُہاسنی کے ہاتھوں میں گھاس کے تنکے تھے۔ جنھیں بے دھیانی میں وہ مسلتی چلی گئی۔ فوری اعتبار نہ آئے ایسا سماچار ملا تھا۔ ہری رام نے پھر اپنے الفاظ دہرائے تو گنگا بائی نے اسے ٹھوکا دیا، "سُہاسنی اٹھو نا۔"

کاغذ کے درمیان تنکے حفاظت سے رکھ کر سُہاسنی اٹھ کھڑی ہوئی۔ سر پر پلّو ٹھیک کرتی ہوئی مہمان خانے کی طرف بڑھی مگر چار پانچ قدم چل کر رک گئی پھر اپنی کوٹھری کی طرف مڑ گئی۔ پہلے صراحی سے ایک گلاس پانی پی کر سوکھے گلے کو تر کیا پھر تھوڑا پانی لے کر گیلے ہاتھ منہ پر پھیرائے۔ ٹھونٹھ ہاتھ ناک کی جگہ پر پہنچ کر رُک گئے۔ وہ بے حس و حرکت کھڑی رہ گئی۔ دل کی دھڑکنیں تیز ہوگئیں پتھراتی آنکھوں سے جھر جھر آنسو بہہ پڑے۔

کسی طرح اپنے کو سنبھال کر طاق سے سندور کی ڈبیہ اٹھا کر اس نے مانگ میں سندور ڈالا۔ ماتھے پر بندیا لگائی۔ کوٹھری میں اِدھر اُدھر دیکھا۔ آئینہ کہیں

نہ تھا...... خود سہاسنی کہا کرتی ،، سہاگن عورت کا آئینہ اس کے شوہر کی آنکھیں ہوتی ہیں۔ ان آنکھوں میں رہنے بسنے کے لیے ہی عورت سجتی سنورتی ہے۔ یہ وہ آئینہ ہوتا ہے جو عورت کے حسن کی صحیح پرکھ کرتا ہے عورت کے وجود کی وضاحت کرتا ہے۔ باقی سب آئینے جھوٹ بولتے ہیں "

جن حالات میں سہاسنی یہاں رہ رہی تھی اُن میں اس کے اور بقیہ تمام عورتوں کے لیے آئینہ ایک ایسی تلخ حقیقت تھا جو زندگی کو اور بھیانک بناکر ان کے سامنے رکھتا تھا۔ ٹکڑے ٹکڑے موت زیادہ تکلیف دہ ہوتی ہے۔

کوٹھری کے باہر نکلی تو اختر بانو سبزی کا ٹوکرا لے کر رسوئی کی طرف جاتی نظر آئی۔ اسے روک کر سہاسنی نے سندور اور ٹیکہ ٹھیک لگا ہونے کی تصدیق چاہی پھر پلو سر پر آگے تک کھینچتی ہوئی مہمان خانے میں پہنچی۔ چندر کانت کے پاؤں چھوکر زمین پر ایک طرف بیٹھ گئی۔ پتی سے نظریں ملانے کی جرأت نہیں تھی اس میں حالانکہ ایک مدت سے پتی درشن کو آنکھیں بے قرار تھیں۔ کوئی جرم اس نے نہیں کیا تھا مگر جس کی سزا بھگت رہی تھی اس احساس جرم نے اسے پتی درشنوں سے فیض یاب ہونے سے روک رکھا تھا۔ وہ چندر کانت کی طرف نہیں دیکھ رہی تھی مگر چندر کانت کی نظریں اسی پر ٹکی ہوئی تھیں۔ بہت دیر کی خاموشی کے بعد چندر کانت نے کہا۔

" سہاس! تونے مکھ پر گھونگھٹ کاڑھ رکھا ہے "

جواب میں انھیں سہاسنی کی سسکی سنائی دی۔

چندر کانت نے ٹھہر ٹھہر کر سنبھلے ہوئے لفظوں میں کہا۔

" بھاگیہ وان! یہ گھونگھٹ ہٹادے۔ میری آنکھوں سے اب کم دکھائی دیتا ہے اور مان لے اگر صاف بھی دکھائی دیتا تو تیرے بدشکل چہرے، تیرے گلے سڑے اعضا کو دیکھنے کی بجائے، تیرے من کے روپ کو، جو بہت زیادہ اجلا ہے میں دیکھنا زیادہ پسند کرتا...... ازدواجی زندگی کے اٹھائیس برس تیرے ساتھ گزارے ہیں اب تجھے دیکھنے سمجھنے کے لیے من کی آنکھیں کافی ہیں...... سہاس! تو اب بھی میرے لیے ویسی ہے جیسی اس وقت تھی جب ڈولی سے اتری اتری تھی...... سہاسنی کی سسکیاں تیز ہوگئیں۔ چندر کانت کہتے رہے......

"کون سا انسانی جسم ایسا ہے جو بیمار نہیں، کچھ امراض ابھر کر سامنے آجاتے ہیں تو دنیا اُن سے نفرت کرنے لگتی ہے مگر جو مرض جسم کے اندر آنکھوں سے چھپے رہ کر طوفان مچاتے ہیں۔ وہ بھی امراض ہی ہیں۔ صرف ضبط نفس اور تقویٰ مکمل صحت مندی کی نشانی ہے۔۔۔۔۔ یہ گھونگھٹ ہٹا دے سہاس! تیرے میرے درمیان کوئی پردہ رہے مجھے گوارا نہیں۔"

سہاسنی نے دھیرے سے پلّو اوپر کھسکا دیا پھر بولی "کیسے ہو؟ اب کے بہت دن میں آئے؟"

چندر کانت کی نظر اُس کے چہرے پر جم گئی ناک جھڑ کر گر چکی تھی۔ ہونٹ پھیل کر بھدے اور ڈراؤنے ہو گئے تھے۔ سر کے پلّو کو تھامے ہوئے ہاتھوں میں دو تین انگلیوں کے آثار باقی رہ گئے تھے۔ انگلیاں جھڑ کر گر چکی تھیں۔ شاندار عمارت کا کھنڈر رہ گیا تھا۔ چھے برسوں کے بعد اسے دیکھ رہے تھے چندر کانت چھے سالوں کا یہ وقفہ چھے صدیوں کی طرح مسمار کر گیا تھا سہاسنی کو۔

"کیسے ہو؟ تمہارا گھٹنوں کا درد کیسا ہے؟ بیچس سے آرام ہوا؟ سر میں چکّر آنے کم ہوئے؟

آخری بار جب چندر کانت، سہاسنی سے ملے تھے ان ہی سب بیماریوں سے جبران تھے۔ سہاسنی یوں پوچھ رہی تھی جیسے چھ دن پہلے کی بات ہو — چندر کانت نے ہمدردی سے اسے دیکھا۔

"بھلی مانس۔ ان سب کی چھوڑ۔۔۔۔۔ ایک بیماری آتی ہے ایک جاتی ہے۔۔۔۔۔ رہا گھٹنوں کا درد۔ وہ زندگی کے ساتھ لگا ہے جان لے کر جائے گا۔۔۔ تو پاس ہوتی تو۔۔۔"

سہاسنی تڑپ کر بولی "کیوں بیٹے نہیں ہیں؟ بہوئیں نہیں ہیں؟"

"سب ہیں پھر بھی نہیں ہیں" چندر کانت اس طرح بولے جیسے بولنا نہ چاہتے ہوں مگر اندر سے کوئی بولنے پر مجبور کر رہا ہو" آنند اور سارنگ سے کہوں کہ جوڑوں میں بہت درد ہو رہا ہے تو ڈاکٹر کو بلا دیتے ہیں قیمتی دوائیاں لا دیتے ہیں پر دلاسے کے دو لفظ نہیں کہتے۔ کہتے ہیں تو اتنا کہ بڑھاپے میں

تو یہ سب ہوگا ہی۔ برداشت کیجیے۔ درد سے کراہتا ہوں تو بہوئیں گرم پانی کی تھیلی بھیج دیتی ہیں مگر لمحہ بھر نزدیک آکر نہیں بیٹھتیں۔ اسی لیے تو کہتا ہوں تو ہوتی تو اچھا ہوتا۔ سکھ میں سب ساتھ دیتے ہیں دُکھ میں کوئی ساتھ نہیں دیتا۔ زندگی بھر مرد کو عورت کی اتنی ضرورت نہیں ہوتی جتنی بڑھاپے میں ہوتی ہے۔ خدمت صرف بیوی کرسکتی ہے۔ پتی کے دُکھ سے دکھی ہوکر رونا...... درد سے چھٹپٹاتے ہوئے پتی کی نیند سونا، پتی کے سکھ کے لیے اپنا سکھ تیاگ دینا... اپنا دُکھ بھول جانا...... پتنی ہی کرسکتی ہے...."

"ایسا نہ کہو ناتھ! سہاسنی کی رلائی پھوٹ پڑی"! تم نے پتی ہو کر بھی میری جو سیوا کی....

"چندر کانت نے بات کاٹ دی....! تو شاستروں میں یہ کہاں لکھا ہے کہ پتی پتنی کی سیوا نہ کرے۔ کشٹھ آشرم میں تجھے لاکر نہ رکھتا تو سمجھتا کہ میں نے پتی دھرم پورا کیا....

سہاسنی کو آٹھ سال پہلے کے وہ بھیانک دن یاد آئے جب اس نے پہلے پہل اپنے آپ کو اس گھناؤنے مرض میں مبتلا پایا تھا..... اس نے خود کو ایک کمرے میں بند کرلیا تھا۔ گھر میں موت کی سی خاموشی چھاگئی تھی۔ آہستہ آہستہ ہوش بحال ہوئے تو چندر کانت، سریکھا، آنند، سارنگ اور دونوں بہوؤں نے سمجھا بجھاکر اسے کمرے سے نکالا تھا...... حالات سے سمجھوتہ کرنے کی ہمت دلائی تھی۔.. حالات سے سمجھوتہ کرنے کی ہمت دلائی تھی..... پھر سہاسنی کی دنیا اس کے کمرے تک محدود ہوگئی۔

آنند کا پہلا بچہ ہوا تو آنند اور اس کی پتنی کو سہاسنی کا روگی وجود کھٹکنے لگا۔ چندر کانت کے سامنے بار بار یہ ظاہر کیا جانے لگا کہ چھوٹے بچّے کے لیے روگی کی قربت ٹھیک نہیں۔ چندر کانت سنتے سنتے تنگ آگئے..... گھر کے پچھواڑے نزول کی جگہ پر ٹین شیڈ کا گیراج بنا ہوا تھا۔ کبھی چندر کانت کے پاس کار ہوا کرتی تھی مگر اب وہاں گھر کا فالتو سامان پڑا رہتا تھا۔ ایک اتوار کو چندر کانت نے وہاں کا کاٹھ کباڑ نکال پھینکا۔ گیراج کی صفائی کی۔ ایک کونے میں دیوتاؤں کی تصویریں

لگائیں، پوجا کا سامان رکھا۔ پلنگ پر صاف ستھرا بستر لگا کر سہاسنی کو وہاں لے گئے۔
"یہ تیرا اپنا گھر ہے سہاس۔" سہاسنی بہت روئی تھی اس دن۔

چندر کانت جی جان سے اس کی خدمت کرتے اس کے زخموں کو دھوتے، پٹی باندھتے رسوئی سے اس کے لیے تھالی پروس کر لاتے، اپنے سامنے بٹھا کر کھلاتے دفتر جانے سے پہلے اور دفتر سے لوٹنے کے بعد زیادہ وقت اسی کے ساتھ گزارتے۔

بیٹی سریکھا کو اس کے ماما کے پاس بھیج دیا گیا تھا۔ سریکھا میں سہاسنی کی جان تھی اس نے احتجاج کیا، چندر کانت بھی نہیں جاہتے تھے، سریکھا خود بھی جانا نہیں چاہتی تھی مگر آنند اور سارنگ کے سامنے کسی کی نہیں چلی۔ سارنگ نے تو یہاں تک کہہ دیا۔۔۔۔ "ماں کا کیا ہے آج رہیں گی کل چل بسیں گی۔ سریکھا دن رات ماں کے پاس گھسی رہتی ہے اسے کچھ ہو گیا تو زندگی بھر ہمیں بوجھ ڈھونا پڑے گا۔"

سریکھا چلی گئی۔ آنند کے بچے کو دونوں پتی پتنی پاس نہیں پھٹکنے دیتے تھے ایسے وقت میں چندر کانت نے بھی اس کا تیاگ کر دیا ہوتا تو سہاسنی تبھی مر گئی ہوتی شاید۔

"کیا سوچ رہی ہو؟" چندر کانت نے طویل خاموشی کو توڑتے ہوئے کہا۔

"آں! کچھ نہیں؟" سہاسنی چونک کر بولی۔ سریکھا کیسی ہے؟ بی اے کر لیا اس نے؟ اب تو بہت سندر دکھائی دینے لگی ہوگی۔"

"اچھی ہے۔" چندر کانت نے مختصر سا جواب دے کر دوسری بات شروع کر دی۔ "ہم کھیت والا مقدمہ جیت گئے ہیں۔ کھیت اب بیچ دیا ہے۔۔۔ اچھی خاصی قیمت آئی ہے۔ آنند اور سارنگ اپنے مکان کو خریدنے کی بات چلا رہے ہیں۔"

"اچھا۔" سہاسنی کی آواز میں خاص گرمجوشی نہیں تھی۔۔۔۔ "سریکھا کے مستقبل کی چنتا مجھے سونے نہیں دیتی۔ بھگوان کرے اس کا بھاگیہ جلدی کھلے۔" کچھ رک کر پوچھا۔

"آنند کے لڑکے بچے کتنے ہیں؟"

"تین ہیں۔ بعد کے دونوں جڑواں ہیں لڑکا لڑکی ..... لڑکی بالکل تم پر گئی ہے!

"مجھ پر!" سہاسنی کا ٹھونٹھ ہاتھ اپنی جھڑی ہوئی ناک پر جاکر ٹھہر گیا۔ چندر کانت خوف زدہ ہنسی ہنس دیے ..... "تو کیا ایسی ہی تھی؟ آنند کہتا ہے ماں کی بیاہ کے بعد کی پہلی سنکرانت کا فوٹو ہے نا جس میں ماں جلوے کے گہنے پہنے ہوئے ہے ..... بس وہ فوٹو نکی کا انلارجمنٹ لگتا ہے۔ نام بھی اُس کا تمہارے نام پر مندا کنی رکھا ہے"

سہاسنی کے آنسو بہہ نکلے ..... بھگوان کرے مجھ سے صورت ہی ملے مندا کی۔ میرا جیسا بھاگیہ اسے نہ ملے ....."

ماحول بوجھل ہو گیا۔ چندر کانت بھی بھر آئے اپنی آنکھوں کو انگلیوں کی پوروں سے پونچھنے لگے ..... "سارنگ بہو کے بچے؟" سہاسنی نے بات کا سرا دوبارہ تھام لیا۔

چندر کانت بہت دیر کی خاموشی کے بعد .... بولے ... "نہیں ہیں"

"کیوں نہیں ہیں؟" سہاسنی نے بے ساختہ پوچھا، وہ بھول گئی کہ وہ اپنے گھر میں نہیں ہے ..... اس گھر میں جہاں پورے ادھیکار کے ساتھ وہ چندر کانت سے جواب طلب کیا کرتی تھی۔ چندر کانت اسے دیکھتے رہ گئے ...... وہ گڑبڑا کر بولی .... "واہ! یہ بھی کوئی بات ہے؟ شادی کو نو برس ہو گئے۔ لڑکے بچے نہیں ہیں اور کسی کو فکر ہی نہیں۔ کہیں باہر کا اثر نہ ہو۔ تم نے کسی جھاڑ پھونک کرنے والے کو بتایا؟ سنو میری بات ...... سارنگ سے کہنا اسپتال جاکر ڈاکٹرنی کو دکھائے۔ رام ناتھ کی بہو خیر خبر نہیں لیتی کیا؟ میرے گھر چھوڑنے سے کیا اس نے بھی ناتہ توڑ لیا؟ اس کی بٹیا کو مرگی کے دورے پڑتے تھے تو میں کہاں کہاں نہ لے گئی تھی؟ اس سے میرا سندیش کہنا کہ سارنگ بہو کو پیپل والے بابا کے پاس لے جائے۔ بہو کو ہمیشہ پوجا ورت کرنے کو کہنا احمد کی بچی ہر جمعرات کو میٹھے نیم والے بابا کی درگاہ پر جاتی ہے ایک جمعرات کو بہو کو ساتھ کر دینا۔ بالوں کی لٹ درگاہ کے پیڑ پر باندھ کر منت مانگ لے گی"

سہاسنی کی نظر اُٹھی .... حیرت سے بولی۔ ”تم رو رہے ہو؟ کیوں؟ کیا بات ہوئی؟“

”تو اس کی چنتا کر رہی ہے سہاس جس کے کارن تجھے یہاں آنا پڑا۔ سب کو اپنا کیا بھگتنا پڑتا ہے۔“

”ایسا نہ کہو۔ کرموں کا پھل اسی سنسار میں، اسی جنم میں نہیں ملتا۔ ایسا ہوتا تو بتاؤ کیوں مجھ پر ایسی مصیبت پڑتی؟ میں نے تو اپنے جنم میں ایک چیونٹی کا بھی دل نہیں دکھایا۔ پچھلے جنموں کے پاپوں کا پھل بھگت رہی ہوں میں۔ اس میں سارنگ کی بہو کا کیا دوش؟ دنیا داری نبھاتے میں کسی کو دوش دینا بھی کیا؟ جسم کے سڑے ہوئے عضو کو ہر کوئی نکال پھینکنا چاہتا ہے۔ اسے جسم کے ساتھ کوئی نہیں رکھتا۔ کاٹ پھینکتا ہے .... کہتے کہتے سہاسنی کے سامنے وہ یادیں تازہ ہو اٹھیں۔

دونوں مصیبتیں اس پر ساتھ ٹوٹی تھیں۔ چندر کانت ریٹائر ہوئے تھے ادھر اس کے روگ نے زیادہ پھیلاؤ اختیار کر لیا تھا۔ آنند سارنگ پہلے صبح و شام آکر خیریت پوچھ جاتے تھے۔ اب آٹھ پندرہ دن میں آتے، ”کیسی ہو ماں؟ اپنا خیال رکھنا۔ کوئی ضرورت ہو تو کہنا ....“ وغیرہ جملے بول کر اپنا فرض پورا کر جاتے۔ بہوئیں اپنا سراپا یوں بچاتیں جیسے سہاسنی کا روگ اگر کسی کو لگے گا تو انھیں ہی لگے گا۔ سارنگ کی بہو تو اس پر نظر ڈالنے سے بھی بچتی تھی۔ دودھیا رنگ والی یہ خوب صورت سی لڑکی گندگی پر نظر پڑنے ہی سے بخار میں مبتلا ہو جاتی تھی۔ اپنی آئے دن کی خراب طبیعت کا کارن سہاسنی کو ٹھہرا کر اُسی نے سب کے من پھیر دیے تھے۔ یہاں تک کہ ایک دن ہمیشہ کے لیے مائکے جانے کی ضد پکڑ لی تھی کیونکہ اس مخدوش ماحول میں رہنا اس کے لیے دشوار ہو رہا تھا۔

چندر کانت کسی بھی طرح سہاسنی کو کشٹھ آشرم میں بھیجنے کو تیار نہ ہوئے۔ شہر کے باہر جھونپڑی بنا کر رہنے اور محنت مزدوری کر کے پیٹ پالنے کا فیصلہ انھوں نے کر لیا۔ سہاسنی نہیں مانی۔ وہ اچھی طرح جانتی تھی کہ چندر کانت محنت مزدوری کی حالت میں نہیں ہیں۔ پنشن بھی اتنی نہیں تھی کہ بوڑھا بوڑھی مل کر

چین سے دو وقت کی روٹی کھا سکتے۔ پھر سہاسنی کے بعد اُن کی زندگی کا کوئی مقصد تھا تو وہ تھا ان کا پوتا۔ آنند کا بیٹا۔ اس سے دور رہ کر وہ شاید کبھی خوش نہ رہ سکتے۔ گھر چھوڑ کر وہ آشرم میں رہنے کو تیار تھی مگر پتی کے بڑھاپے کو تکلیف دہ بنانا وہ کسی قیمت پر گوارا نہ کرتی۔

"بہوئیں تمہارا خیال تو رکھتی ہیں نا؟" پتی کے سُکھ دکھ کا خیال آتے ہی وہ پوچھ بیٹھی۔ "کھانے، پینے، پہننے اوڑھنے کی خبر گیری تو کرتی ہیں نا؟"

"تو میری چنتا نہ کر — میں تو پھر بھی گھر میں رہتا ہوں۔ گھر کیسا بھی ہو گھر ہی ہوتا ہے۔ تو بتا سہاس! تیرا من لگتا ہے یہاں؟ لوگ کیسے ہیں یہاں کے؟"

چندر کانت نے یہ سوال اس طرح پوچھے جیسے کسی غیر سے دریافت کر رہے ہوں۔ جس کے بارے میں کچھ نہیں جانتے اس کے بارے میں پوچھ رہے ہیں۔ سہاسنی ٹھنڈی سانس لے کر بولی "یہاں سب برابر ہیں۔ یہاں کوئی کسی سے نفرت نہیں کرتا۔ جس کے ناک ہے اور جس کے ناک نہیں ہے۔ جس کے ہاتھوں میں انگلیوں کے صرف نشان باقی رہ گئے ہیں۔ وہ اس سے حسد نہیں کرتا جس کی سات آٹھ انگلیاں ابھی باقی ہیں۔ جن کے گھاؤ سوکھ رہے ہیں وہ ان کی خدمت کرتے ہیں جن کے گھاؤ ابھی رستے ہیں۔ غیر ہو کر بھی یہاں سب ایک دوسرے کے اپنے ہیں۔ ایک دوسرے کے من کی بات بھی اسی لیے سمجھ لیتے ہیں۔ کوئی کسی کونے میں بیٹھی رو رہی ہے تو ضرور ہی اس دن اس کے بچّے کا جنم دن ہو گا۔ کہیں کوئی ضعیف آنکھیں، بند کیے بیٹھا ہنسنے رونے کی حالت سے گزر رہا ہے تو ضرور اس کی بند آنکھوں کے سامنے اس کی ضعیف بیوی اپنے نواسے پوتوں کے ساتھ ہنستی کھیلتی دکھائی دے رہی ہے۔۔۔۔ یہاں دھرم، ذات پات میں بٹا ہوا نہیں ہے۔ آشرم واسی یا تو ہندو ہیں یا مسلمان۔ وہ بھی اسی لیے کہ وہ پوجا کرتے ہیں یا نماز پڑھتے ہیں۔۔۔ ویسے کوئی بھید بھاؤ نہیں۔ تم نے وشنو دادا کو دیکھا ہے۔۔۔۔ وہ جو ابھی ابھی پھولوں کا گلدستہ رکھ گئے ہیں۔ ایک دن چپ چاپ آ کر آشرم میں بھرتی ہو گئے۔ سنسکرت ہندی، مراٹھی، گجراتی، انگریزی زبانیں روانی سے بولتے ہیں مگر اپنی ذات نہیں بتاتے۔ اپنے بارے میں کچھ نہیں بتاتے کہتے ہیں۔۔۔۔ ہم سب کی ایک

ذات ہے...... کوڑھی ذات...... اور یہ کوڑھی خاندان ہی میرا خاندان ہے...
اختر بانو سے بہت اُنسیت ہے انھیں۔ ہر سال اس سے راکھی بندھواتے ہیں...
اختر بانو کو دیکھو تو محسوس ہوگا روگ نہیں چھوٹا ہے چاند پر کسی نے گندگی ڈال دی ہے۔ ایسی صاف ستھری، اُجلی رنگت ہے کہ جو دیکھے دیکھتا رہ جائے۔ نواب گھرانے کی ہے۔ بتاتی ہے کبھی اپنے ہاتھ سے پانی کا گلاس لے کر نہیں پیا۔ مخمل کے سوا پانو نے دوسرا لمس نہیں جانا۔ دیوان پر بیٹھے بیٹھے حکم چلاتی تھی۔ دو بچّوں کی ماں ہوئی تب اس روگ کا حملہ ہوا۔ شوہر نے ایک رات لاکر آشرم کے دروازے پر چھوڑ دیا...... شکیلہ، جمیلہ دونوں ماں بیٹیاں اسی شہر کی رہنے والی ہیں۔ اپنے ذمّے کا کام نمٹانے کے بعد نماز پڑھ کر خدا سے صحت یاب ہونے کی دعائیں مانگا کرتی ہیں۔ رامو ہے، سب کا دلارا، ہنستا کھیلتا لڑکا جس نے دنیا کی رنگینیاں دیکھی نہیں تھیں کہ اس موذی مرض نے اسے گھیر لیا۔

کھوں، کھوں...... چندر کانت کی کھانسی سہاسنی کو آشرم واسیوں کی دنیا سے باہر کھینچ لائی۔ ہری رام کو پکار کر اس نے پانی منگوایا۔ پانی پیتے ہوئے چندر کانت کو بہت غور سے دیکھا۔ بہت ہی کمزور اور دبلے ہو گئے تھے...... بولی "طبیعت ٹھیک نہ تھی تو آنا نہ تھا۔ مجھ سے ملنا ایسا کوئی ضروری تو نہ تھا۔ زندگی کسی طرح کاٹنا ہے۔ کٹ جائے گی۔"

چندر کانت نے پھولی ہوئی سانسوں کے درمیاں کہا "چلنے پھرنے میں تھک جاتا ہوں۔ راستے میں کہیں گر نہ جاؤں اس ڈر سے اُپادھیائے جی کے لڑکے کو ساتھ لایا ہوں۔ بس اسٹینڈ پر روک رکھا ہے اسے چار دن بعد سریکھا بیٹی کی شادی ہے اس لیے آنا پڑا...... "مجھے لینے آئے ہو" خوشی سے بے قابو ہو کر سہاسنی بول پڑی مگر چندر کانت اَن سنی کر کے بولے...... "لڑکا فیلڈ پبلسٹی آفیسر ہے۔ تمہارے بھتیجا نے بات چلائی ہے۔ شادی بھی وہیں سے ہوگی۔"

"میں چلنے کی تیاری کروں پھر؟ دگنے جوش سے سہاسنی اٹھ کر کھڑی ہوگئی۔

"نا سہاس! میری بات تو سن لے پہلے" چندر کانت نے نہایت آہستگی سے کہا۔ دو سال پہلے سریکھا کی بات ایک انجینیر لڑکے سے طے پائی تھی مگر جب انھیں پتہ چلا..."

"کیا پتہ چلا؟" سہاسنی نے دھڑکتے دِل سے پوچھا۔ اس کے پیروں کی طاقت جواب دینے لگی تھی۔

"تیرے بارے میں پتہ چلا...."

"ہے بھگوان!" سہاسنی دھرتی پر لڑھک گئی۔ "میں سمجھ گئی۔ اس بار بھیا نے کہہ دیا ہوگا کہ لڑکی کی ماں نہیں ہے۔ مر گئی ہے......اچھا ہی کیا بھیا نے صحیح کیا بھیا نے۔ یہ زندگی موت ہی کا دوسرا نام ہے......پھر تم کس لیے آئے؟ بولو؟ کس لیے آئے؟ سہاسنی سِسکنے لگی۔

"سہاس! ہماری بیٹی کی شادی ہو اور میں تجھے خبر نہ کروں کیا ایسا ممکن تھا؟ کیا تو مجھ سے ایسی امید کرتی تھی۔ بول! تو شادی میں شریک نہیں ہو سکتی مگر بیٹی کو یہاں سے آشیرباد تو دے سکتی ہے شادی والے دن آشیرباد دے گی تو سریکھا کو مل جائے گا۔"

ہاں میں اسے آشیرواد دوں گی اس کے لیے اپنی بیٹی کے لیے میں اپنے دل پر پتھر رکھ لوں گی....مگر ہائے! میں اُسے دلہن کے روپ میں نہ دیکھ سکوں گی.... کوڑھی جیون کیسا عذاب ہے بھگوان!....سنو! تم مجھے سریکھا کا ایک فوٹو بھیجنا جس میں وہ دلہن بنی اپنے پتی کے ساتھ کھڑی ہو....اس کی مانگ میں سیندور ہو....اس کے گلے میں منگل سوتر ہو.... کیسی سندر دکھائی دے گی میری سریکھا دلہن بن کر....میں اپنے دل کو کیسے قابو میں کروں گی؟ مجھے کتنی تمنا تھی اپنے ہاتھوں اسے دلہن بنانے کی....مگر اس کے سکھی جیون کے لیے یہ کرنا ہی ہوگا....اس کے لیے میں اپنے آپ کو قابو میں رکھوں گی....سہاسنی روتے روتے ہنس پڑی۔

"وچن دیتا ہوں کہ فوٹو ضرور بھیجوں گا بلکہ خود دے کر آؤں گا۔" چندر کانت نے اطمینان کی سانس لے کر کہا۔ بہت آسانی سے سہاسنی مان گئی تھی۔ ورنہ عام حالات میں اُسے قائل کرنا آسان نہ ہوتا۔ آنند اور سارنگ اُسے اسی لیے اطلاع دینے کے خلاف تھے مگر چندر کانت کا دِل نہ مانا۔ کچھ طوفان ایسے ہوتے ہیں جو بڑے سے بڑے درخت کو اُکھاڑ پھینکتے ہیں۔ کچھ حالات ایسے ہوتے ہیں جو انسان کے غرور، اعتماد اور طاقت سب کو ختم کر دیتے ہیں۔

"میں چلوں اب۔" چندر کانت نے اٹھتے ہوئے ایک پیکٹ بڑھایا۔"

سہاس! تیرے لیے ساڑھی لاہوں۔ تیری پسند کے رنگوں کی۔ لال ہرے پھولوں والی۔ چاہتا تو تھا کہ تو ابھی پہن کر مجھے دکھا دیتی۔ مگر آشرم والوں کے خیال سے نہیں کہا۔ سریکھا کی شادی بخیر خوبی انجام پا جائے بعد میں جیتا بچا تو پھر تجھ سے ملنے آؤں گا۔"

"مریں تمہارے دشمن!" سہاسنی چندر کانت کے پانو پکڑ کر رونے لگی "میں نے آج تک تمہاری کوئی بات ٹالی ہے۔ پہلے کہتے تو ساڑھی پہن نہ لیتی۔"

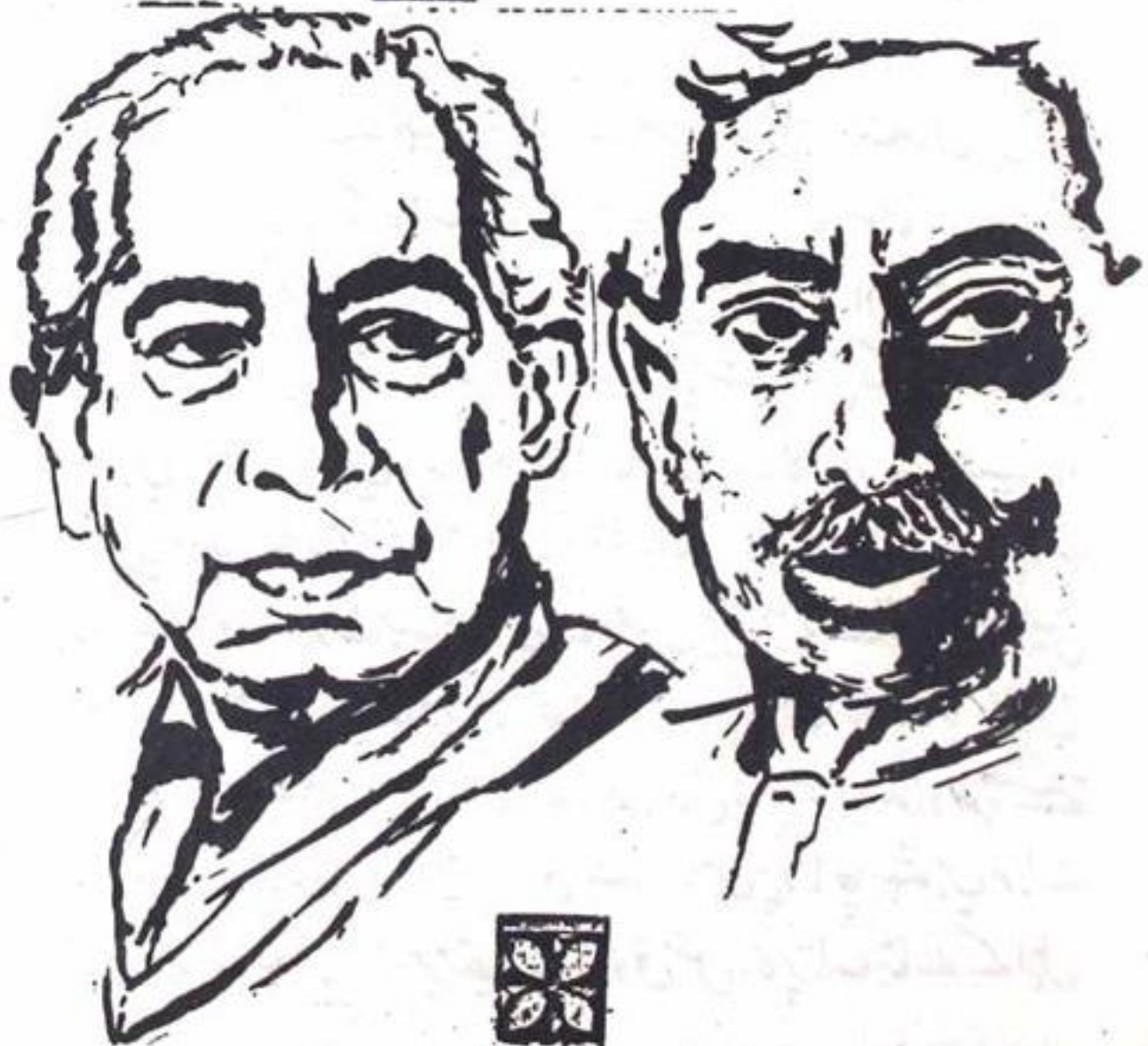
چندر کانت کے پانو بہت دیر تک بیٹھے رہنے سے سن ہو گئے تھے۔ لکڑی ٹیکتے ہوئے دھیرے دھیرے باہر کی طرف بڑھ گئے۔

چندر کانت لوٹ گئے مگر ان کا دل سہاسنی کے پاس رہ گیا۔ اس بار سہاسنی انھیں بہت ٹوٹی ہوئی، بہت بکھری ہوئی دکھائی دی۔ شادی کے کاموں میں مصروف رہنے پر بھی سہاسنی کا خیال انھیں گھیرے رہا۔ سریکھا کی ودائی کے وقت وہ بیٹی کی جدائی کے غم کے سبب سے کم، سہاس کی غیر موجودگی کے سبب زیادہ دکھی تھے۔۔۔ پھولوں سے سجی کار تک سریکھا کو لے جاتے ہوئے ان کی نظر سڑک کے اس پار کھانے کی امید میں بیٹھے بھکاریوں کی قطار پر جا پڑی۔ لال ہرے پھولوں والی ساڑھی کی گٹھری پر ان کی نظر ٹک گئی۔۔۔۔ ان کے کپکپاتے ہاتھوں سے سریکھا کی بانہہ چھوٹ گئی۔ تھوڑا آگے بڑھے۔ چشمہ اتار کر دھوتی کے پلّو سے صاف کیا۔۔۔ پھر دیکھا وہی تھی۔۔۔ پلّو کی آڑ سے دلہن بنی بٹیا کو ایک ٹک دیکھے جا رہی تھی۔

میرے دوستو! زندگی کے معنی کھانا پینا، چلنا پھرنا، سو رہنا یا منہ سے بولے جانا نہیں ہے۔ زندگی کے معنی یہ ہیں کہ صفاتِ خاص کے ساتھ نام کو شہرتِ عام ہو اور اسے بقائے دوام ملے۔ اب انصاف کرو کیا یہ تھوڑے افسوس کا موقع ہے کہ ہمارے بزرگ خوبیاں بہم پہنچائیں۔ انھیں بقائے دوام کے سامان ہاتھ آئیں اور اس پر نام کی زندگی سے محروم رہیں۔ بزرگ بھی وہ بزرگ کہ جن کی کوششوں سے ہماری ملکی اور کتابی زبان کا لفظ اور حرف حرف گراں بار احسان ہو ان کے عالموں کا اس گمنامی کے ساتھ صفحۂ ہستی سے مٹنا بڑے حیف کی بات ہے۔ جس مرنے پر ان کے اہل و عیال روئے وہ مرنا نہ تھا۔ مرنا حقیقت میں ان باتوں کا مٹنا ہے جس سے ان کے کمال مر جائیں گے، اور یہ مرنا حقیقت میں سخت غم ناک حادثہ ہے۔

ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا، ابھی تک اس کا معیار امیرانہ، عیش پرورانہ تھا ہمارا آرٹسٹ امراء کے دامن سے وابستہ رہنا چاہتا تھا، انھیں کی قدردانی پر اس کی ہستی قائم تھی اور انھیں کی خوشیوں اور رنجوں، حسرتوں اور تمناؤں، چشمکوں اور رقابتوں کی تشریح اور تفسیر آرٹ کا مقصد تھا، اس کی نگاہ محل سراؤں اور بنگلوں کی طرف اٹھتی تھی، جھونپڑے اور کھنڈر اس کی التفات کے قابل نہ تھے۔ انھیں وہ انسانیت کے دائرے سے خارج سمجھتا تھا۔ اگر کبھی ان کا ذکر بھی کرتا تھا تو مضحکہ اڑانے کے لیے اس کی دہقانی وضع اور معاشرت پر ہنسنے کے لیے 'اس کا 'شین قاف' درست نہ ہونا یا محاورہ کا غلط استعمال ظرافت کا ازلی سامان تھا۔

ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حُسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت اور ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں، کیونکہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔

منشی پریم چند

مسعود منور

پروفیسر گوپی چند نارنگ

ماحصل

گوپی چند نارنگ سے ایک غیر رسمی مکالمہ

خود کلامی : لفظ سچا ہوتا ہے نہ جھوٹا، وہ تو ایک مخصوص سماجی صورتِ حال میں لکھنے والے کے ذاتی کردار کے حوالے سے سچا یا جھوٹا قرار پاتا ہے، سو ہمارے یہاں ایسے لفظ لکھے گئے اور لکھے جا رہے ہیں جو سچے ہیں نہ جھوٹے، ان کی صنفی تعیین کا مرحلہ ابھی التوا میں ہے۔ ایسے الفاظ، لفظیات بالمثل کے زمرے میں آتے ہیں اور مجرد رہتے ہیں۔ تجریدِ ادب میں عدم شناخت کا حوالہ ہے، جب دو تہذیبی دھارے باہم متصادم ہوں تو شکست و ریخت ہوتی ہے ٹوٹ پھوٹ ہوتی ہے، یہ ٹوٹ پھوٹ جب معروض سے موضوع میں اُترتی ہے تو تجرید جنم لیتی ہے۔ عدم شناخت کی دستاویز۔ جو کچھ لکھا گیا اور جو کچھ لکھا جائے گا، لوحِ محفوظ پر مرقوم ہے لیکن لوحِ محفوظ سے عدم ربط کی بنا پر ہم اِدھر اُدھر بھٹکتے ہوئے لہجوں کو چٹکیوں سے پکڑ کر اپنی شبد مالا میں پرونا چاہتے ہیں اور اسے تخلیق کا نام دیتے ہیں۔ ہم جو حقیر ترین مخلوق مگس، کا پرتک بنانے کے اہل

نہیں خود کو خالق کہتے ہیں :

خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا

مَیں سوچتا ہوں گیتا بہت کٹھن اور اَدق زبان میں لکھی ہوئی کتاب ہے لیکن اُس کے قاری عوام ہیں، گورو گرنتھ صاحب کو جتنے قاری میسر آئے ہیں اُن پر سبھی لکھنے والوں کو رشک آتا ہے۔ قرآن اور انجیل کے پڑھنے والوں کی تعداد زبان کے فاصلے کے باوجود بڑھتی ہی چلی جاتی ہے۔ آخر کیوں؟ اس لیے کہ اُن تحریروں کے پس منظر میں عملی حوالوں کا ایک مشکل، دُشوار گزار اور کٹھن سلسلہ موجود ہے۔ سو وہ تحریریں، ''وہ کیوں کہتے ہو جو کرتے نہیں ہو؟'' کی لوحِ ریاضت پر تحریر کی گئی ہیں۔

دُنیا کا تمام اَدب محولہ بالا کتابوں کی روشنی میں لکھا گیا ہے اور اُس وقت تک لکھا جاتا رہے گا جب تک کہ ان میں سے کوئی ایک کتاب حکمرانِ مطلق تسلیم نہیں کر لی جاتی۔ سو اس صورتِ حال میں جو اَدبی تنقید لکھی جا رہی ہے میں اُس سے بے زار ہوں۔ تنقید، اَدبی صحافت کا شعبہ ہے۔ فن کی نامہ نگاری ہے۔ نطشے نے صحافت کو تھوکتے میں اگلے ہوئے مکروہ مواد سے تعبیر کیا ہے اور اُس کی رائے صائب ہے۔ مگر نہیں نقاد تو وہ کہن سال دانش مند اور اَدبی خانقاہ کا وہ منجم کاہن ہے جو دوش و امروز و فردا کی متانت کے ہر خط اور ہر زاویے کا راز داں ہے۔ وہ لمحۂ موجود کی شہ نشیں پر بیٹھ کر مستقبل کے زائچے بناتا اور لفظ و معنی کے قلزموں کی مسافتیں طے کرنے والے جہازوں کو راستہ دکھاتا ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ایک استقامت آشنا نقاد ہیں۔ اَدبی دُنیا میں ان کا اعتبار قائم ہے۔ فنی و لسانی حقائق و دقائق کا جو منظر نامہ برسوں سے لکھتے آ رہے ہیں وہ لفظ کے ساتھ اُن کے رشتے کی شہادت ہے۔ اَدب کے باب میں میرے اور ڈاکٹر نارنگ کے نظریات میں ہم آہنگی نہیں۔ جب نظریاتی ہم آہنگی نہ ہو تو خلطِ مبحث کا اندیشہ بہت ہوتا ہے مگر بر امن بقائے باہمی

بیان

کے عالمی اصول کے تحت ہم ایک ہی فضا میں مکالمہ کر سکتے ہیں۔ تخلیقِ فن کے ضمن میں میرا احساس یہ ہے کہ شعر کہا ہی نہیں جا سکتا۔ یہ کوئی عمل نہیں، فنکار شعری صورتِ حال میں بسر کرتا ہے اور اُس وارداتِ باطن کی پرچھائیں کا نام ہے لفظ۔ کیا آپ پیڑ کے سائے کو دیکھ کر پیڑ کا نام بتا سکتے ہیں؟ میرا علم بتاتا ہے کہ تخلیق ہمیشہ بین السطور نہاں ہوتی ہے اور اس کا بیان ایک اضافی عمل ہے۔ اس اضافی عمل کا تعلق سطح سے ہے پاتال سے نہیں۔ صدف سے ہے گہر سے نہیں، لیکن سطح کی بھی اپنی گہرائی اور پرت ہوتی ہے۔ آج کی صورتِ حال میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے وہ سطحیت کی ادنیٰ ترین شکل ہے جسے بھانت بھانت کے نام دیے گئے ہیں۔ نئی نظم نئے فیشن کی طرح اپنے چولے بدلتی رہتی ہے۔ کہانی کا قد گھٹتا اور بڑھتا رہتا ہے اور ہندو پاکستان میں تخلیق شعر اتنا بے قیمت وظیفہ بن کر رہ گئی ہے کہ اپنی کتاب خود چھاپ کر تقسیم کرنی پڑتی ہے۔ اشاعت کے لیے ثقافتی اداروں کی زکات پر لینا پڑتا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں نقاد کی حیثیت خضرِ راہ کی سی ہوتی ہے۔

ذیل میں اُس گفتگو کو نقل کر رہا ہوں جو فروری ۱۹۸۴ کی ایک شام کو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی اقامت گاہ ڈی/۲۵۲ سرودیا انکلیو نئی دہلی میں میرے اور اُن کے مابین ہوئی۔

مُخاطب : ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے چہرے کے نقوش میں وادیٔ بولان کے پُرفضا ماحول کا رنگ جھلکتا ہے۔ تدبّر نے سر کے بالوں میں چاندی کے تار پرو دیے ہیں لیکن پیشانی پر لکھی تمکنت انھیں جوان بتاتی ہے۔ شاید مرد اور گھوڑا کبھی بوڑھے نہیں ہوتے کہ بقول عباس اطہر دونوں کے پاؤں پیٹ میں ہوتے ہیں۔

اُستفہامیہ : ڈاکٹر صاحب! میں نے آپ کی تحریریں پڑھی ہیں۔ آپ سے بالمشافہ

گفتگو بھی کی ہے۔ آپ کی تحریر میں جو تنوّع یہ دلکشی ہے وہ بہت نمایاں ہے۔ آپ اَدب کے اسرار و رموز کو مؤثر و دل نشیں پیرائے میں بیان کرتے ہیں لیکن بعض اوقات آپ کی تحریر مجھے کنفیوز کر دیتی ہے اور میں فیصلہ نہیں کر پاتا کہ آپ ترقی پسند ہیں یا جدیدی۔ قدامت پسند ہیں یا متعصب رجعت پسند، یہ لیبل میری سمجھ میں نہیں آتے، کیا آپ فرمائیں گے کہ آپ اَدب کے کس نظریاتی گروہ میں شمار ہونا پسند کرتے ہیں۔

دلیل و دانش : ڈاکٹر نارنگ ——— ! میں کسی نظریاتی گروہ میں شمار ہونا پسند نہیں کرتا کیوں کہ نظریاتی گروہ بندی کو میں بنیادی طور پر ادیب کی ذہنی آزادی کی توہین سمجھتا ہوں جیسا کہ آپ نے کہا کہ یہ لیبل آپ کی سمجھ میں نہیں آتے۔ حقیقت یہی ہے کہ اُردو میں یہ لیبل کسی اَدبی صداقت کے اظہار کے لیے کم اور سیاسی گروہ بندیوں کے لیے زیادہ استعمال کیے گئے ہیں۔ اس لیے میں ان کا شدید طور پر مخالف ہوں۔ افسوس ہے کہ اُردو میں لوگ ادب کو بعد میں اور لیبل کو پہلے دیکھتے ہیں۔ گویا مال کیسا ہے اس کی پرواہ کم ہے، لیبل اچھا ہونا چاہیے۔ پھر ان لیبلوں میں بعض وقت کے فیشن کے ساتھ چلتے ہیں۔ اگر اپنے حلقے کا آدمی ہو تو اس کے لیے اچھا لیبل استعمال کیا جاتا ہے اور اگر کوئی انحراف یا اجتہاد کی بات کرتا ہے تو جن لوگوں کے مفاد یا اَدبی اجارہ داری پر اُس سے زد پڑتی ہے وہ ایسے شخص کے لیے بُرے سے بُرے لیبل استعمال کرتے ہیں اور سوچتے ہیں کہ چلیے اس کا تو ہم نے قیمہ کر دیا۔ پھر ایک خرابی یہ بھی ہے کہ سیاست میں یونوفزم کا استعمال بڑی اہمیت رکھتا ہے گویا اگر ہم کسی مکتبِ خیال کے حامی ہیں تو تمام اچھے لیبل ہمارے لیے محفوظ ہیں، لیکن اگر 'اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں' تو رقیبوں کو ضرور اس کی رپٹ لکھوانا چاہیے بلکہ اس کو کیش بھی کرنا چاہیے۔ اس کو رجعت پسند کہہ کر اُس کی کردار کشی کی جا سکتی ہے۔ حق بات تو یہ ہے کہ

جس زمانے میں ہم سانس لے رہے ہیں اُس میں کون حساس فن کار ادیب یا نقاد یہ نہیں جانتا کہ تیسری دُنیا کے ملکوں کو کن بھیانک خطرات کا سامنا ہے۔ ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ کے ملکوں سے سامراج کے دن لد گئے لیکن کیا سچ مچ سامراج کے بھیانک سائے ہٹ گئے ہیں؟ کیا سامراج اپنے نئے استحصالی ہتھکنڈوں کے ساتھ ہر طرف مہیب رقص کرتا ہوا نظر نہیں آتا۔ کیا اُبھرتے ہوئے معاشروں کی نحیف و نزار گردن اب بھی سامراجی اور سرمایہ دار بڑی طاقتوں کے ہاتھ میں جکڑی ہوئی نہیں ہے۔ کیا تیسری دُنیا کے ملکوں کا ادب ان خطرات کے اندر رہ کر نہیں لکھا جا رہا؟ کیا اس صورتِ حال میں نام نہاد اچھے اور نام نہاد برے لیبلوں کی اہمیت ختم نہیں ہو جاتی۔

اس کے ساتھ ساتھ ذرا مذہب اور فکر و فلسفہ کی پروردہ روایتوں اور اقدار کے سلسلوں کو بھی دیکھئے، کیا انسان کے ذہنی تجسس اور تفکر نے پرانی اقدار کے سامنے سوالیہ نشان نہیں لگایا۔ کیا بہت سے خوابوں کے طلسم نہیں ٹوٹے۔ ان حالات میں ادیب مذہب کا سہارا لے، سیاسی فلسفوں کا سہارا لے یا اپنے ضمیر کی زندہ اور تابناک آواز کو پانے کی جستجو کرے، میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ کوئی مذہب انسان کی نفی نہیں کرتا یا نفرت کی ترغیب نہیں دیتا۔ اس طرح مارکسزم بھی اصلاً انسانی دردمندی سے سرشار ہے، سماج کے ارتقاء پذیر جدلیاتی رشتوں کو سمجھنے کا جو نظام اس کے ذریعے ہاتھ آتا ہے اُس کا بھی سب سے بڑا مقصد انسان کی خدمت ہے۔ یہی کیفیت بعض دوسرے فکری سلسلوں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر نظریے کے ماننے والے اُس نظریے کا بُت سا بنا لیتے ہیں۔ مذہبی عقائد ہوں یا سیاسی نظریے جب DOGMA بن جاتے ہیں تو اجارہ داری کو راہ دیتے ہیں۔ ان کے ماننے والے جارحانہ عصبیت کی حدوں کو چھونے لگتے ہیں اور صرف خود کو سچا اور دوسروں کو غلط سمجھتے ہیں۔ یہ چیز سچے اور کھرے ادب کے لیے

سمِ قاتل ہے۔ کسی عظیم فن کار کو لیجیے، اُس کے ہاں ذہنی عصبیت نہیں ملے گی، ہم میں سے کون انسان، سماج یا ملک و قوم کی ترقی نہیں چاہتا یعنی ترقی پسند نہیں ہے تاہم اگر ترقی پسندی کا مطلب کسی لیبل کی پابندی ہے تو یقیناً اس سے فکر کی تازہ کارانہ راہیں مسدود ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میں ادبی لیبلوں کا سخت مخالف ہوں اور ہر پلیٹ فارم سے اپنے اختلاف کے حق کا تحفظ کرتا ہوں۔ میرا ایمان ہے کہ کوئی بھی سچا فن کار تنگ نظر نہیں ہوتا۔ ہو بھی نہیں سکتا —— وہ سماج کا فرد ہوتے ہوئے بھی اُس سماج سے بالاتر یا باہر بھی ہوتا ہے یعنی ادیب کی سب سے کھری حیثیت آوٹ سائڈر کی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ معاشرے کا حصہ نہیں بلکہ نہ تو وہ کسی دفتر شاہی کا حصہ ہے نہ کسی نظامِ سلطنت کا، یا اسٹیبلشمنٹ کا، اور نہ کسی نظریے میں محصور ہے۔ وہ کسی اچھے سے اچھے نظریے کی کسی تعبیر سے اختلاف کر سکتا ہے کیوں کہ وہ ہر قیمت پر آزادیٔ اظہار کے اپنے حق کا تحفظ کرتا ہے۔ ایسا نہیں کرتا تو کسی نہ کسی منزل پہ جا کر اُس کی فکر مقید اور منجمد ہو جائے گی۔ اس بات کی طرف بھی اشارہ کر دینے کی ضرورت ہے کہ ہمارے معاشروں میں بہت سے گروہ ایسے بھی پیدا ہو گئے ہیں جو مذہب کا استحصال کرتے ہیں اور مذہب کو انسانی خدمت، ایثار یا اخلاص و محبت کے بجائے منافرت، تعصب اور تنگ نظری کے لیے استعمال کرتے ہیں —— معاف کیجیے یہ مذہب کا وہ استعمال ہے جس کے لیے کوئی بھی مذہب خلق نہیں ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی سچا ادیب ایسے کسی گروہ سے وابستہ ہونا نہیں چاہے گا۔ اب رہی بات قدامت پسندی اور جدیدیت کی۔ تو ادب تو ادب ہوتا ہے، قدیم یا جدید محض نام ہیں، ادبی پیمانے ہرگز نہیں۔ مجھے اپنی اس

کوتاہی کا اعتراف ہے کہ مَیں ان لوگوں میں سے ہوں جن کے ذہن سے بادۂ پارینہ کی بُو ابھی تک نہیں گئی۔ جدیدیت اور نئے تجربوں کے لیے میرا ذہن ضرور کھُلا ہوا ہے لیکن ایک وجہ تو وہی ہے جس کی طرف مَیں نے اوپر اشارہ کیا ہے یعنی فن کار کی ذہنی آزادی اور اختلاف رائے کا حق، خواہ وہ انفرادیت پسندی کی شکل میں ہو یا ریڈیکلزم کے باغیانہ اظہار کی شکل میں ؛ اور دُوسری وجہ یہ ہے کہ جدیدیت نے قدیم ادب کی بہت سی روایتوں پر از سرِ نو اصرار کیا ہے یعنی ادب کے ادبی اور انسانی پیمانوں —— دونوں کی طرف پھر سے توجہ دلائی ہے۔

اِستفہامیہ : ڈاکٹر صاحب! آپ کی مدلّل گفتگو پُر مغز بھی ہے اور فکر انگیز بھی، لیکن مَیں کہتا ہوں کہ ادب قدیم ہے اور دائمی بھی کیوں کہ وہ جس صداقت کا ترجمان ہے وہ مسلسل اور دوام پذیر ہے۔ مگر ادب نیا بھی ہے کیوں کہ جب تخلیقی سطح پر صداقت مطلق کو شناخت کیا جاتا ہے تو وہ شناخت کنندہ کے نجی حوالے سے نئی، تازہ اور عصمت مآب بن کر منکشف ہوتی ہے۔ چنانچہ اگر کوئی شخص یہ کہتا ہے کہ ادب نیا ہے یا ادب پُرانا ہے، تو وہ صداقت کی ترجمانی نہیں کر رہا ہوتا مگر آپ کے نزدیک جدیدیت کس رویے کی شہادت ہے۔

دلیل و دانش : بالکل صحیح، سچا ادب قدیم بھی ہے اور دائمی بھی اور اُس میں جس صداقت کا اظہار ہوتا ہے وہ زندگی کی صداقت ہے۔ ادب کا سونا زندگی کی بھٹی میں تپ کر ہی کندن بنتا ہے۔ البتہ ہر فن کار اس سونے کو اپنے طور پر دریافت کرتا اور اپنے تخلیقی عمل کی آگ سے گزر کر کندن بنتا ہے۔ اب رہا آپ کے سوال کا یہ حصہ کہ جدیدیت کس رویے کی شہادت ہے؟ تو مَیں کہوں گا کہ اصلاً جدیدیت بغاوت کے شدید رویے کی شہادت ہے۔ لیکن افسوس صد افسوس کہ ہندوستان میں بھی

اور پاکستان میں بھی ——— بعض حلقوں میں اس کی بعض بہت غلط تعبیریں کی گئیں۔ مخالفوں نے جن کی ادبی اجارہ داری پر جدیدیت کے نئے رجحان سے ضرب پڑتی تھی، انھوں نے ایک ہی سانس میں اس کو ترقی پسندی کی توسیع بھی کہا اور پھر انسان دشمن، سماج بیزار تحریک بھی کہا لیکن زیادہ افسوسناک رویہ جدیدیت کے بعض غلو پسند مبلغین کا تھا یعنی کہ با من ہر چہ کرد آں آشنا کرد، ایک تو جدیدیت کے نام پر لسانی تشکیلات کا زبان دشمن اور ادب دشمن ایسا نظریہ رائج کرنے کی کوشش کی گئی جو خود اپنی رد بھی تھا۔ دوسرے اظہار کے نئے پیرایوں کی تلاش میں بعض یاروں نے بستیاں اتنی دور جا کر بسائیں کہ نیا ادب اہمال پسندی اور نفی ابلاغ کی آخری حدوں کو چھونے لگا۔ جدیدیت کے یہ معنی ہرگز نہیں ——— میں یہ بات بھی بار بار کہہ چکا ہوں کہ اردو میں جدیدیت محض مغرب کی نقالی نہیں۔ انسان کے مقدر کا مسئلہ اور ذات کی نوعیت اور ماہیت اور خوشی اور غم کی حقیقت کا مسئلہ بنیادی طور پر انسانی اور عالمگیر ہے، لیکن کیا وجہ ہے کہ یہ رجحان اردو میں، مغرب میں اپنے فروغ کی کئی دہائیوں بعد ابھرا۔ اگر آزادی کے بعد دونوں پڑوسی ملکوں میں سیاسی، سماجی اور فکری حالات اس کے لیے سازگار نہ ہوتے تو یہ رجحان یقیناً دونوں ملکوں کی اردو شاعری اور اردو فکشن میں ایک آتش فشاں دھما کے کے ساتھ رونما نہ ہوتا۔

جدیدیت کے رویے میں کچھ بنیادی چیزیں تو ایسی تھیں جو آزادی کے بعد دونوں ملکوں کے فن کاروں کی روحانی اور تخلیقی ضرورتوں کو پورا کر سکتی تھی۔ وہ ضرورتیں کیا تھیں؟ کیا ان ضرورتوں میں سے ایک بنیادی ضرورت یہ نہیں تھی کہ جس طرح ہم ادب کی محض

معنویت پر اصرار کرنے لگے تھے اور اظہار کی اَدبی لطافتوں کی حیثیت ثانوی رہ گئی تھی یا بالکل صفر ہو گئی تھی یا دوسرے لفظوں میں محض موضوع ہی اَدب کہلانے لگا تھا، یا پیغام یا ترقی یا فلاح وبہبود کے درس کا نام ہی ادب رہ گیا تھا۔ یا یوں کہیئے کہ ادب اور صحافت یا ادب اور تبلیغ (میرے نزدیک مذہبی اور سیاسی تبلیغ اَدب کے ضمن میں ایک ہی طرح کا رُوپ اختیار کر لیتی ہے) کی درمیانی حدیں دھندلا گئی تھیں۔ اُن حالات میں کیا یہ ایک بنیادی ضرورت نہیں تھی کہ اَدب کی ادبی اقدار یا شعر کی شعریت پر اصرار کیا جائے۔ دُوسرے یہ، کیا ہمارے اَدب میں انسانی زندگی کے خارجی مظاہر یعنی معاشرہ یا خاندان یا سیاسی نظام، اس قدر حاوی نہیں ہو گیا تھا کہ انسان کا باطنی جغرافیہ بالکل نظر انداز ہونے لگا تھا۔ تسلیم کہ ادب محض باطنی جغرافیے کی نقاب کشائی کا ہی نام نہیں، لیکن ادب صرف خارجی حالات وحوادث کی تصویر کشی کا بھی نام نہیں، گویا ہمارا ادب ایک عدم توازن کا شکار تھا۔ جدیدیت کے ذریعے اُردو میں ایک شدید باغیانہ رجحان اُبھرا اور اَدبی قدروں کی آبیاری خارج وباطن کی آمیزش اور زندگی کے روشن اور تاریک دونوں خطوں کی سیاحت کی طرف قدم بڑھتا گیا۔ لیکن جیسا کہ ہر رجحان میں ہوتا ہے، بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہوتی ہے جو کسی بھی رجحان کو بغیر اپنے داخلی تجربے کے یعنی بغیر ایماندارانہ تخلیقی تجربے کے فیشن یا فارمولے کے طور پر اختیار کرتے ہیں۔ ایسے ہی لوگوں کے باعث جدیدیت کی ایک مسخ شدہ شکل ہمارے سامنے آئی، لیکن جدیدیت اب بھی سرکشی، تازہ زمینوں کی تلاش اور نئی فصلوں کی آمد کی بشارت کا ایسا رجحان ہے جو ہر زمانے میں سچے فن کار کے دل

کی دھڑکن بننے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس بات کی صداقت کو یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ جدیدیت کسی سکّہ بند تصور کا نام نہیں ہے۔ پچھلے تیس برسوں میں دونوں ملکوں میں اس کے جو رنگ سامنے آئے ہیں اُن میں آپ کو ایسے لوگ بھی ملیں گے جو شدید طور پر باغی ہیں اور اقدار کے کسی نظام میں یقین نہیں رکھتے، ایسے فن کار بھی جو اپنا فیضان مذہب کی دائمی سچائیوں کے اتھاہ سرچشموں سے حاصل کرتے ہیں، اور ایسے بھی ہیں جو مارکسزم میں یقین رکھتے ہیں اور اُس کے ساتھ ساتھ ادب کے اظہاری ضابطوں کی بھی پورے فنّی خلوص سے پابندی کرنا چاہتے ہیں۔ گویا وہ جدیدیت جس کا میں حامی ہوں، بُتِ ہزار شیوہ ہے اور آج کے انسان کی باطنی اور خارجی دونوں تقاضوں کی شہادت اس سے ملتی ہے۔

استفہامیہ : ڈاکٹر صاحب! آپ کے تصورِ جدیدیت سے مجھے ایک عجیب مسرت ہوئی ہے، میں اسی ضمن میں ایک اور وضاحت کا خواستگار ہوں لیکن ادبی فرقہ واریت کے حوالے سے نہیں بلکہ خالص ادبی حوالے سے —— ہم کہتے ہیں کہ زندگی زندگی ہے ادب نہیں۔ اسی طرح ادب ادب ہے زندگی نہیں —— یوں ہم اپنے تصورات کو نفیس اور ریاضیاتی بناتے رہتے ہیں لیکن اس طرح زندگی کے اسرار و رموز رائیگاں چلے جاتے ہیں اور ادب سچ کا ترجمان نہیں بن پاتا بلکہ وہ کوئی سطحی رُوپ اختیار کر لیتا ہے۔ میرے نزدیک نقاد سچائی کے دفاعی مورچے کا کمانڈر ہے سو ادب اور زندگی کے مابین تفاوت کم کرنے کی ذمہ داری اُسی پر عاید ہوتی ہے۔ سو وہ کون سے تنقیدی ضوابط ہیں جو زندگی کے ادب یا ادب کی زندگی کو محفوظ و مامون رکھتے ہیں۔

دلیل ودانش : یہ بات تو روزِ روشن کی طرح عیاں ہے کہ زندگی اور اَدب میں گہرا رشتہ ہے، لیکن عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ یہ بحث وہاں اُٹھائی جاتی ہے جب ہم اَدب کی سیاسی معنویت پر اصرار کرنا چاہتے ہیں۔ بے شک ادب سچ کا ترجمان ہے لیکن کس سچ کا؟ اُس سچ کا نا جو ادَب بن پایا ہے۔ ورنہ علوم اور فلسفے کے سارے سِلسلے سچ ہی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اَدب فن کار کے اُس سچ کا ترجمان ہے جسے اُس نے اپنے وجود پر جھیلا ہے اور اَدبی اظہار کا رُوپ دیا ہے اگر اَدبی اظہار کا رُوپ نہیں دیا تو وہ سچ خواہ کتنا بڑا کیوں نہ ہو اَدب کا حصّہ نہیں بن سکتا۔ اگرچہ مجھے آپ کی اس بات سے اتفاق ہے کہ نقّاد سچائی کے دفاعی مورچے کا کمانڈر ہوتا ہے تاہم میں اس میں اتنا اضافہ ضرور کروں گا کہ نقّاد محض سچائی کا نہیں بلکہ ادبی یا شعری سچائی کے مورچے کا کمانڈر ہوتا ہے۔ بحیثیت نقّاد میرے پاس کوئی ایسا پیمانہ نہیں (سوائے الفاظ کے) جس کے ذریعے میں یہ ناپ سکوں کہ شاعر یا فکشن نویس زندگی کے کن اسرار و رموز سے آشنا ہوا۔ قیمتی تجربہ وہی ہے جو بطور اَدب کے متشکل ہوا۔ کوئی اعلیٰ سچائی یا کوئی گہرا فکری تجربہ ناپختہ اظہار کے وسیلے سے زندہ نہیں رہ سکتا۔ آپ نے سوال اُٹھایا کہ وہ کون سے تنقیدی ضوابط ہیں جو زندگی کے اَدب یا اَدب کی زندگی کو محفوظ و مامون رکھتے ہیں؟ اس کے جواب میں، مَیں یہ عرض کروں گا کہ چوں کہ بقول آپ کے ادبی سچائی کے دفاعی مورچے کا کمانڈر ہوتا ہے، اس لیے اُس کا پہلا ضابطہ اظہاری پیکر کو پرکھنے کا ہے کیوں کہ فکری سانچہ اظہاری پیکر سے الگ ہرگز ہرگز کوئی وجود نہیں رکھتا۔ مشہور ماہرِ لسانیات ساسیئر SAUSSURE کہتا ہے کہ زبان کے دو

SIGNIFIER اور SIGNIFIED —— رُخ ہیں
یعنی وہ جس کو ظاہر کرنا مقصود ہے اور دوسرے وہ جو اظہار کا آلہ
یعنی مظہر ہے۔ وہ کہتا ہے کہ زبان میں کوئی ایسا مظہر نہیں جس کے معنی
نہ ہوں اور اسی طرح کوئی ایسے معنی آج تک حیاتِ انسانی میں
وجود پذیر نہیں ہو سکے جن کے بیان کے لیے مظہر نہ ہو، گویا مظہر اور
ظہور پانے والے معانی میں ایک ناقابلِ شکست وحدت ہے۔ سچا
ادب اسی وحدت سے یا ACT OF SIGNIFICATION
سے وجود میں آتا ہے۔ بحیثیت نقّاد میرا بنیادی ضابطہ یہی ہے کہ میں
شعر و ادب کے ملفوظی پیکر کو کھنگالوں اور اُس کے ذریعے ——
ACT OF SIGNIFICATION کی بازیافت کروں اور اُس
کے حظ و نشاط میں جہاں تک ہو سکے شریک ہوں۔ اُس کے ملفوظی
رازوں کو امکانی حد تک طشت از بام کروں اور ان رازوں کے
ذریعے فن کار نے جو قیمتی تجربہ منتقل کرنے کی کوشش کی ہے اس کو
پرکھوں یعنی فن کار نے شعور اور احساس کی جن نئی سطحوں کو چھُوا
ہے، ان کی افہام و تفہیم کروں اور دیکھوں کہ اس سے انسانی بصیرت
کے خزانوں میں کیا اضافہ ہوتا ہے۔ میرے نزدیک یہ بہت بڑی ذمہ
داری ہے۔ ایک ادیب اور نقّاد کی سب سے بڑی انسان دوستی
اور ترقی پسندی یہ ہے کہ وہ شعر و ادب کے اعلیٰ پیمانوں کا پورا پورا
دفاع کرے، اور یہی انسانیت اور کلچر یعنی بحیثیت مجموعی پورے
سماج کے مستقبل کا بہترین دفاع ہے۔

خود کلامی : ڈاکٹر نارنگ نے ساسیئر کے حوالے سے اُسی بات کو دوہرایا ہے
جسے رام کرشن پرم ہنس نے ان الفاظ میں بیان کیا تھا کہ خدا کا نام ہی

خدا ہے۔ مگر ابتدا میں انھوں نے سچّائی اور شعری و اَدبی سچائی کے درمیان حدِ فاصل کھینچ کر مجھے مخمصے میں ڈال دیا ہے مگر تعجب ہے کہ بالآخر انھوں نے انسانیت، کلچر اور بحیثیت مجموعی پورے سماج کے الفاظ برت کر خود ہی سچّائی اور شعری و اَدبی سچّائی کے فرق کو مٹا دیا ہے کہ جب وہ انسانیت کی بات یا پورے سماج کی بات کرتے ہیں تو اَدب کا سورج اس پورے سماجی آنگن پر چمکتا محسوس ہوتا ہے۔ اس بحث میں ساسئیر کے حوالے سے کہی ہُوئی بات نے ڈاکٹر نارنگ کے لیے میرے احترام کو بہت وسعت دی ہے۔ (اعتراف)

اِستفہامیہ : ڈاکٹر صاحب! پاکستان اور ہندوستان کے اُردو اَدب میں آپ نے کیا فرق محسوس کیا ہے؟ کیا تقسیم کے بعد پروان چڑھنے والی ادیبوں کی نسل نے اپنی علیحدہ علیحدہ شناخت کی عمارت تعمیر کرلی ہے یا نہیں ——— ؟ اگر ایسا ہے تو اُن عمارات کے خدو خال کیا ہیں؟

دلیل و دانش : تقسیم کے بعد پروان چڑھنے والی ادیبوں کی نسل نے دونوں ملکوں میں ۱۹۴۷ء سے پہلے کی نسل سے تو اپنی علیحدہ شناخت مکمّل کرلی ہے لیکن دونوں ملکوں میں نئے اَدب کا منظر نامہ ابھی بڑی حد تک ایک ہے۔ میرے بعض احباب غیر اَدبی تحفظات کا شکار ہو کر اس کا اعلان ضرور کرتے رہتے ہیں کہ دونوں ملکوں کی نئی نسل نے اپنی علیحدہ علیحدہ شناخت کی عمارت تعمیر کر لی ہے، عمارتیں تو علیحدہ علیحدہ ہیں لیکن دونوں کے خدو خال خاصے ملتے جلتے ہیں۔ مثلاً اَدب کے نئے یا غیابنہ رویّے کے بارے میں جو کچھ مَیں نے اُوپر بیان کیا ہے یہ منظر نامہ دونوں ملکوں میں ایک سا ہے۔ دوسرے یہ کہ ادب کی ادبی اقدار کی

بحالی پر اصرار بھی دونوں جگہ ہوا ہے۔ تیسرے یہ کہ حال و مستقبل کے بجائے وقت کے پورے تسلسل کا احساس دونوں ملکوں کے ادب کے شناخت نامہ کا حصہ ہے۔ چوتھے یہ دونوں ملکوں کے نئے ادیبوں نے اس بات کو رد کیا ہے کہ ادب محض شعوری رشتوں کا اظہار ہے۔ شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے رشتوں کی بحثیں دونوں ملکوں میں چلی ہیں۔ پانچویں یہ کہ روحانی تجسس، ذات کا مسئلہ، انسان کی ماہیت و نوعیت، حیات و کائنات کی حقیقت و اصلیت یہ متصوفانہ ویدانتی بودھی یا فلسفیانہ سوالات دونوں جگہ اٹھائے گئے ہیں۔ چھٹے یہ کہ نئے داخلی تجربوں اور بدلے ہوئے ذہنی رویوں کی بنا پر زبان کے رسمی اور روایتی سانچوں سے گریز دونوں ملکوں میں ہوا ہے۔ ساتھ ہی یہ کہ اظہاری سانچے ارضیت کی طرف لوٹے ہیں اور دونوں ملکوں میں انھوں نے علاقائی بولیوں کی نرمی گھلاوٹ اور راس سے استفادہ کیا ہے۔ ساتویں یہ کہ علامتی تمثیلی اور رمزیہ پیرایۂ بیان بالعموم دونوں ملکوں میں اختیار کیا گیا ہے۔ گویا براہِ راست یا بالواسطہ اندازِ بیان رد ہوا ہے اور بالواسطہ یا استعاراتی رمزیہ یا ایمائی سانچے اپنائے گئے ہیں۔ آٹھویں یہ کہ غزل کا احیاء دونوں ملکوں میں، شد و مد کے ساتھ ہوا ہے۔ فراق کی آواز کی گونج ہندوستان سے زیادہ پاکستان میں سنائی دیتی ہے۔ آخر یہ کن رشتوں کی وجہ سے ہے؟ —— نویں یہ کہ بعض قدیمی مقامی اصناف یعنی گیت اور دوہے کا بھی احیا ہوا ہے۔ یہ جڑوں کے اعتبار سے ہندوستانی اصناف ہیں لیکن ان کا چلن نئے ادب میں ہندوستان سے زیادہ پاکستان میں سامنے آیا —— کیوں؟ دسویں یہ کہ نئے افسانے نے دونوں ملکوں میں علامتی تجریدی اور تمثیلی رنگ اختیار کیا۔ گویا

لغوی معنی کے بجائے مجازی معنی کی طرف جھکاؤ، تاثیر میں بھی معنوی تہہ داری کی تلاش کا عمل دونوں ملکوں میں یکساں نظر آتا ہے۔ اب حالیہ مسائل کو لیجیے، دونوں تیسری دُنیا کے ملک ہیں اور دونوں کا ایک ہزار برس کا ماضی اس طرح جُڑا ہوا ہے کہ بہت سی جمالیاتی سطحوں پر (بشمول موسیقی اور مصوری کی سطحوں کے) —— اَدبی اظہار کی سطح پر اس ایک ہزار برس کے مشترک ماضی کی رَوایات کو یک قلم مسترد ہی کیا نہیں جا سکتا۔ اگر ایسا کرنا ممکن ہو تو خود اُردو زبان کا رد لازم آتا ہے۔ نیز یہ بھی دیکھیے کہ جہاں تک بڑی عالمی طاقتوں کے استحصالی شکنجوں کا سوال ہے دونوں ملک VULNERABLE ہیں اور اُن کا شکار ہونے کی بہترین صلاحیت رکھتے ہیں۔ عوام کے طبقوں میں شدید نابرابری، عدلیہ کا عوام کے لیے ناقابلِ حصول ہونا، جہالت، تعلیم کی کمی، پسماندگی، آبادی میں بھیانک اضافے کی شرح، عورت کے ساتھ سماجی بے انصافیوں کے مضبوط اخلاقی اور عمرانیاتی سلسلے، جاگیرداری کے ذہنی رویے، رشوت خوری، بدانتظامی، دفتر شاہی اور پولیس کی داداگیری، ان سَب کا جبر اور ان کی دہشت دونوں معاشروں میں یکساں ہے۔ البتہ کچھ فوری مقامی مسائل الگ الگ ہو سکتے ہیں اور اُن کا اثر موضوعاتی سطح پر دونوں ملکوں کے اَدب میں ہوتا ہے۔ ان موضوعاتی رشتوں کے ذریعے دونوں ملکوں کے الگ الگ معاشروں کی شناخت ہو سکتی ہے اگر یہ علیحدگی کسی ایک روایت کی شناخت ہے تو مجھے اس سے انکار نہیں ورنہ شعری، اَدبی اور ذہنی رویّوں کا منظر نامہ کم از کم پچھلے ۳۵ برس کے ادب کی روشنی میں کم و بیش ایک ہے لیکن جیسے جیسے وقت گزرے گا دونوں ملکوں کے ادبیات میں اپنے اپنے خدوخال زیادہ واضح ہوں گے، اگرچہ یہ خدوخال اپنی اپنی انفرادی

پہچان کے باوصف مغربی ادب کے خدوخال یا جاپانی یا افریقی یا لاطینی ادب کے خدوخال سے کسی حد تک مختلف بھی ہوں گے۔

اعتراف : اس موضوع پر کہنے کے لیے ڈاکٹر نارنگ کے پاس بہت کچھ ہے اتنا کہ لکھنے والا، سننے والا اور پڑھنے والا بالآخر ہتھیار ڈال دے۔ ان کی گفتگو میں جامعیت، توازن اور تناظر کے ساتھ ساتھ خلوص کا رنگ بیان کی ایک حیرت انگیز دھنک مرتب کرتا ہے۔

استفہامیہ : آپ کی گفتگو نہایت معلومات افزا اور مدلل رہی، اب یہ فرمائیے کہ ہمارا آج کا ادب کن سماجی تبدیلیوں کی پیشین گوئی کر رہا ہے؟

دلیل و دانش : معاشرہ اپنے زوال کی انتہا کو پہنچ رہا ہے۔ ادب کا علامتی یا تمثیلی پیرایہ ہرگز اس لیے نہیں اپنایا گیا تھا کہ فنکار محض ہیئتی تبدیلیوں کی نمایش بازی میں لگ جائے۔ لیکن اگر ایسا ہوا ہے تو یہ بے تعلقی اور ناوابستگی کسی ایسے ٹائم بم کی خاموشی کے مترادف بھی ہو سکتی ہے جو کسی بھیانک آندھی کا پیش خیمہ ہے۔ ادب بھی زندگی کی طرح ایک نامیاتی سچائی ہے۔ ہر چیز مسلسل گردش میں ہے۔ بے شک پاکستانی ادب میں طنز و تشنیع کا لہجہ زیادہ نمایاں ہے لیکن آدرش ہندوستان پاکستان میں تو کیا دنیا میں کہیں نہیں۔ جب آدرش ہی نہیں تو ہیرو کہاں سے آئے گا۔ یہ خلا، زمانے کی ایک نئی کروٹ کی بشارت بھی ہو سکتا ہے لیکن ادبی نقاد کا کام سماجی تبدیلیوں کی پیش گوئی کرنا نہیں۔

رائے : ڈاکٹر نارنگ! اس سوال کا جواب نہیں دینا چاہتے یا۔۔

استفہامیہ : مجھے لگتا ہے یہ اَدب کا نہیں اَدبی صحافت کا زمانہ ہے۔ پاکستان میں اَدب اخباری کالموں، ہفتہ وار اَدبی اڈیشنوں اور سستی سیاسی اور بازاری تنقید سے بھرا پڑا ہے۔ یہی حال ہندوستان کا ہے۔ کیا یہ منفعل انسانی صورتِ حال کا آئینہ نہیں ہے؟

دلیل و دانش : جی ہاں، آپ نے صحیح کہا کہ یہ اَدب کا نہیں اَدبی صحافت کا زمانہ ہے۔ پاکستان میں اخباری کالموں اور ہفتہ وار اَدبی اڈیشنوں نے اَدبی صحافت کو فروغ دیا ہے تو ہندوستان میں مدرّس نقّادوں اور ایسے گٹھ بازوں نے جو زندگی کے معرکوں میں ناکام ہیں، اپنے اپنے ادبی پرچے نکال لیے ہیں۔ اُردو کے رسالے بالعموم بازاری اور مکتبی تنقید سے بہت خوشحال صورت نظر آتے ہیں لیکن دراصل ادبی تنقید کی صحت مخدوش ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ لیبل لگا کر کاروبار کرتے ہیں جن کا ذکر آپ نے شروع میں کیا تھا۔ جس طرح ان لیبلوں کے خلاف جہاد کی ضرورت ہے اسی طرح صحافتی، بازاری اور مکتبی تنقید کے خلاف بھی جہاد کی ضرورت ہے۔ حق بات یہ ہے کہ سچے ادب کا سودا یوں تو ہر دور میں مندے کا سودا رہا ہے لیکن آجکل تو یہ بہت ہی مندے کا سودا ہے۔ اس عاشقی میں عزّتِ سادات تو جاتی ہی جاتی ہے۔ اب تو بیوی بچوں اور آنے والی اولادوں کو بھی نہیں بخشا جاتا۔ الزام تراشی، کردار کشی، ذاتیات، یہ سب تنقید کے نام پر روا ہیں۔ سچے ادیب کو ہر دَور میں قربانی اور ایثار سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس عہد میں تو قربانی اور ایثار کے معنی اور بھی بھیانک ہو گئے ہیں۔ میرے نزدیک تو سچے یوگی، سچے صوفی اور سچے فن کار کو ایک ہی طرح کے کرب سے گزرنا پڑتا ہے اگر وہ سنگسار ہونے سے گھبراتا ہے یا دشنام طرازی سے بدمزہ ہوتا ہے تو اس کوچے میں پاؤں ہی

نہیں رکھنا چاہیے۔

استفہامیہ : اچھا ڈاکٹر صاحب! بہت دلچسپ رہا آپ کا بیان، اب صرف ایک سوال ——— ادبی لاعصبیت قاری کے ذہن کو اثباتِ حیات دیتی ہے لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم اپنے اَدب کے ذریعے پاکستان وہندوستان میں ایسی مہذب نسل نہیں پیدا کر سکے جو باہمی مناقشت اور نفرت کو مٹا کر ایک سازگار فضا پیدا کر سکتی۔ کیا یہ ہم لکھنے والوں کی ناکامی نہیں ہے۔

دلیل و دانش : آپ کے اس سوال پر مَیں گھنٹوں اظہارِ خیال کر سکتا ہوں۔ یہ میرے دل کا درد بھی ہے کہ ۳۵ سال گزر جانے کے بعد بھی ہم ایسی مہذب نسل نہیں پیدا کر سکے جو باہمی نفرت کو مٹا کر ایک سازگار فضا پیدا کر سکے۔ لیکن اس میں بہت سی باتیں ایسی آئی ہیں جو درج گزٹ نہیں ہو سکتیں۔

سوچنے کی بات یہ ہے کہ اِدھر یا اُدھر کوئی بھی عمارت محض نفرت اور کدورت کی بنیاد پر زیادہ اونچی نہیں اُٹھائی جا سکتی۔ افراد کی اَنا کی طرح حکومتوں کی بھی اَنا ہوتی ہے لیکن کیا عوام کی اَنا بھی کوئی درجہ رکھتی ہے؟ شاید نہیں، عوام کے پاس تو صرف دل ہوتا ہے اور طاقت اَنا کو جنم دیتی ہے۔ محبت تسلیم ورضا اور سپردگی کی راہ ہے ——— ذہنی کشادگی کی راہ ——— اُردو کا صدیوں کا پیغام اسی ذہنی کشادگی اور دردمندی کا پیغام ہے۔ اس کو ہم تحریر تو کرتے ہیں، اس کی تکرار بھی کرتے ہیں لیکن اس کی آواز سیاست کے اَیوانوں تک نہیں پہنچی ——— کیوں؟ شاید اس لیے کہ طاقت فن کار کے پاس نہیں ہوتی سیاست داں کے پاس ہوتی ہے۔ ہر دَور، ہر عہد میں ایسا ہی ہوتا رہا ہے۔ لیکن فن کار عوام کا ترجمان ہوتا ہے۔ عوام کے دُکھوں، عوام کی محبتوں اور عوام کی امنگوں کا۔ شاید اس

ضمن میں زیادہ سوچنے، زیادہ احتجاج کرنے اور زیادہ آواز اُٹھانے کی ضرورت ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ رشتے اور معاہدے حکومتیں طے کرتی ہیں لیکن حکومتوں کو بھی تو چاہیے کہ ایسے رشتے قائم ہوں جو خود مختاری اور علاقائی سالمیت کی بنیادوں کے ساتھ ساتھ عوام کی سچی ضرورتوں کے بھی آئینہ دار ہوں۔ صرف ایسے معاہدے ہی پائیدار ہو سکتے ہیں جن میں عوام کے رشتوں کے خون کا رنگ ہو۔ دونوں ملکوں کا ادب اب بھی عوامی محبتوں اور انسانیت کی سچی تھرتھراہٹوں کو پیش کرتا ہے لیکن سننے والے سنیں بھی تو؟

حاصل : ڈاکٹر نارنگ کی گفتگو میں جو رکھ رکھاؤ ہے وہ اُن کی زندگی میں بھی ہے۔ وہ ایک ایسے صاحبِ قلم والکلام ہیں جن سے مکالمہ ہو سکتا ہے۔ ان سے مل کر احساس ہوتا ہے کہ ع

ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں

——— اگلی مُلاقات تک کے لیے

"میں نہیں چاہتا کہ میرا گھر ایسا فصیل بند قلعہ ہو جس کی کھڑکیاں ہر طرف سے مقفل کر دی گئی ہوں۔ میرے گھر کی آغوش ہر ملک و قوم کے تہذیبی دھاروں کے لیے تا قیامت وا ہے۔ مگر میں یہ بھی نہیں چاہوں گا کہ کسی ایک دھارے کے تند و تیز بہاؤ سے میرے اپنے پاؤں ہی اکھڑ جائیں۔"

گاندھی جی

سیّد سبطِ حسن

(مسلم شمیم، شاہد نقوی، مظہر جمیل)

مظہر جمیل۔ سبط صاحب آپ ابتدا ہی سے ترقی پسند ادبی تحریک سے منسلک رہے ہیں بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ آپ کا شمار تحریک کے ہراول دستے میں ہوتا ہے تو بھی بے جا نہ ہوگا۔ آپ اس وقت کے معروضی حالات اور ذہنی رویّوں سے بھی بخوبی آگاہ ہیں اور اس تحریک کے پیش رؤں سے بھی آپ کے بہت ذاتی مراسم رہے ہیں۔ تو آپ یہ فرمائیے کہ ادب کی یہ عظیم تحریک جس کا آغاز ۱۹۳۶ئ میں ہوا تھا اور جس نے ہندوستان کی پوری فکری فضا اور تہذیبی رویّے کو نہ صرف متاثر کیا تھا بلکہ ہندوستان کی تقریباً ساری زبانوں کے ادب کی صورتِ حال کو بدل کر رکھ دیا تھا۔ کیا محض چند خوش فکر، تعلیم یافتہ مغرب پسند جوشیلے نوجوانوں کی اختراع تھی یا اس کا کوئی تعلق ہماری فکری و تہذیبی روایت سے بھی رہا ہے؟

سبطِ حسن۔ یہ تو آپ بھی جانتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک نہ تو کسی حادثے کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئی تھی اور نہ کسی فرد یا چند افراد کی خوش فکری کا نتیجہ تھی۔ بلکہ اگر آپ اپنی پوری تہذیبی اور فکری تاریخ پر نگاہ ڈالیں تو آپ دیکھیں گے کہ ہمارے ہاں شروع ہی سے دو فکری دھارے کار فرما رہے ہیں۔ خاص طور پر ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد ہی کے وقت سے آپ کو دو فکری رویے نظر آئیں گے۔ ان میں ایک گروہ کا اصرار ہندوستان میں فقہی مسائل پر رہا ہے اور جو حکمرانوں سے اس بات کا مطالبہ کرتے تھے کہ ریاست کے کاروبار میں اسلامی عقائد اور شرعی پابندیوں کو سختی سے نافذ کیا جائے۔ اس گروہ کے رویّے میں کٹرپن کا عمل دخل تھا۔ جب کہ دوسری طرف صاحبانِ طریقت کا گروہ تھا یعنی صوفیائے کرام کا۔ جن کا رویّہ مذہبی فرقہ بندی سے بلند انسان دوستی اور صلح کل کا تھا۔ ایک طرف اپنے عقائد کو بلکہ اقلیت کے عقائد کو اکثریت پر شدت پسندی کے ساتھ نافذ کرنے کی خواہش تھی تو دوسری طرف تنگ نظر فرقہ واریت سے بلند ہو کر لوگوں کے ساتھ رواداری، پیار اور محبت سے سلوک کرنے کا اندازِ فکر

تھا۔ اب آپ خود دیکھ لیجئے کہ ہندوستان میں یہ صوفیائے کرام ہی تھے، جنہوں نے انسان دوستی، پیار، رواداری اور اخلاص کے ذریعے کس قدر تبلیغِ دین کا کام کیا ہے۔ اس گروہ کے مقابلے میں جو منافرت اور تفرقہ پسندی کے ذریعے اپنے عقائد کو دوسروں پر تھوپنا چاہتے تھے۔

مظہر جمیل۔ گویا دوسرا گروہ روشن خیال معاشرے کی تشکیل کا نقیب تھا؟

سبط حسن۔ جی ہاں، اور آپ تاریخ سے واقف ہیں کہ جب سلطان بلبن بادشاہ ہوا تو مولوی صاحبان پہنچ گئے اور مطالبہ کیا کہ اب ہندوستان میں اسلام کا غلبہ ہو چکا ہے لہٰذا کافروں کا قتل واجب ہے۔ اس پر بلبن نے جواب دیا کہ بھائی میرے پاس تو اتنی تلواریں بھی نہیں ہیں جو یہاں کے اکثریتی عوام کو قتل کرنے کے لئے کافی ہو سکیں اور اس نے سختی کے ساتھ اس غیر اخلاقی اور ناعاقبت اندیشانہ مطالبے کو مسترد کر دیا۔ یہی صورتِ حال دوسرے مسلمان حکمرانوں کی رہی ہے۔ ان میں بھی آپ کو دو قسم کے لوگ ملیں گے۔ کچھ حکمران تو وہ تھے جو اس راز کو پا گئے تھے کہ اس ملک میں جہاں مسلمان آٹے میں نمک سے بھی کم ہیں، اگر فراخدلی اور رواداری نہ برتی گئی اور شدت پسند مذہبی عصبیت سے کام لیا گیا تو وہ ایک دن حکومت نہیں کر سکتے جس طرح بابر نے جب وہ مرنے لگا تو ہمایوں کو نصیحت کی تھی کہ دیکھو اب یہ تمہارا ملک ہے اور اب تمہیں یہیں رہنا ہے اور یہاں کی اکثریت تمہارے مذہبی عقائد اور تمدن سے اختلاف رکھتی ہے۔ اس لئے انہیں خوشدلی، رواداری، محبت اور پیار ہی سے رام کرنا ہوگا۔ ان کے مذہبی جذبات، عقائد اور رسم و رواج کا پاس کرنا ہوگا۔ تو یہ ایک روایت رہی ہے مسلم حکمرانوں کے درمیان۔ اب آپ دیکھئے جن حکمرانوں نے ان اصولوں کو اپنایا ان کے عہدِ حکومت میں کامیابی و کامرانی کی جھلک نظر آتی ہے اور جو لوگ مذہبی تشدد پسندی اور عصبیت کا شکار رہے ہیں ان کے عہدِ حکومت انتشار اور ناکامی سے دوچار ملتے ہیں جیسے فیروز شاہ تغلق یا اورنگ زیب عالمگیر کے عہدِ حکومت، ان کے برعکس اکبر، شاہجہان، جہانگیر، شیر شاہ سوری، شرقی سلاطین جونپور وغیرہ۔ ان کے عہدِ حکمرانی میں آپ کو ایک روشن خیال معاشرے کی جھلک ملتی ہے۔ جس میں رواداری ہے، بھائی چارہ ہے۔ ایک دوسرے کے عقائد، خیالات کی پاسداری اور رسم و رواج و فکر و فلسفہ کو سمجھنے سمجھانے کی شعوری کوشش ہے۔ اور عام لوگوں کے لئے نسبتاً زیادہ فکری آسودگی نظر آتی ہے، فرقہ پرستی اور تنگ نظری کے

مقابلے میں۔ اصل میں یہی وہ دور ہے جب ہندوستانی تہذیب اور مسلمانوں کی لائی ہوئی تہذیب کے اختلاط سے ایک نئی تہذیبی فضا بنتی ہے اور یہی ہماری تہذیبی روایت کی بنیاد ہے۔ اسی طرح شاعری پر نظر ڈالئے تو معلوم ہوگا کہ ہماری شعری روایت کی فکری بنیاد بھی وحدت الوجود ہی کے نظریے پر استوار رہی ہے۔ یعنی یہ خیال کہ ساری کائنات ایک وحدت ہے اور اس کے ذرّے ذرّے میں خدا کا نور جلوہ گر ہے اور اسی طرح پوری کائنات عالمگیر انسانی معاشرے کی میراث بن جاتی ہے، جس میں کسی قسم کی نہ تو کوئی تفرقہ پرستی ہے اور نہ عصبی گروہ سازی جہاں انسان انسان سے محبت کر کے ہی اپنے مقصدِ حیات کو پا سکتا ہے۔ صوفیائے کرام کا یہی فلسفہ ہمارے شعری رویے میں سرایت کئے ہوئے ہے۔ آپ پوری اردو شاعری سے شاید ہی کوئی ایسی مثال تلاش کر سکیں گے جس میں انسان کو انسان سے مذہبی عقائد یا فرقہ واریت کے سبب نفرت کرنا سکھایا گیا ہو۔ بلکہ ہر جگہ محبت، خلوص، رواداری اور احسان ہی کے جذبات موجزن پائیں گے۔ نفرت، تحقیر، استہزاء اور تضحیک ملتی ہے تو کن کے لئے ملّا کے لئے، محتسب کے لئے، زاہد کے لئے، قاضی کے لئے، مفتی کے لئے۔ یعنی ان تمام عناصر کے ساتھ جو شدت پسند عصبیت کے نمائندہ اداروں کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہی روایت فارسی شاعری کی بھی تھی۔ آپ کو کوئی ایک شعر بھی ایسا نہیں ملے گا جس میں ظلم کی، تشدّد کی، ناانصافی کی حمایت کی گئی ہو۔ تو کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے چھ سو سالہ فکری و تہذیبی نظام میں روشن خیالی اور رواداری کی بڑی شاندار روایت ملتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ کسی زمانے میں یہ روایت طاقت ور بن کر اُبھری ہے تو کبھی تنگ نظروں اور ظلم پرستوں کے ہاتھوں کمزور ہوئی ہے جس کی سیاسی وجوہ ہیں۔ لیکن عوام دوستی اور عوام دشمنی کے درمیان ایک کش مکش اور آویزش شروع ہی سے جاری ہے۔ جسے آپ BATTLE OF IDEAS یعنی فکری آویزش کہتے ہیں جو ہر طبقاتی معاشرے میں لازمی طور پہ جاری رہتی ہے۔ ایک طرف وہ خیالات اور فکری ادارے ہوتے ہیں جو صاحبانِ اقتدار کی پشت پناہی اور نمائندگی کرتے ہیں اور دوسری طرف وہ خیالات اور فکری ادارے ہوں گے جو مظلوموں کے درمیان سے اُٹھتے ہیں اور ان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ آپ دیکھئے صوفیائے کرام میں کیسے نامی گرامی بزرگ گزرے ہیں۔ جیسے پنجاب میں داتا گنج ہجویری، بابا فرید شکر گنج، دلی میں نظام الدین اولیاءؒ، امیر خسرو، کبیر۔ دکن میں خواجہ گیسو دراز، سندھ میں

شاہ عنایت، شاہ لطیف وغیرہ۔ جن میں سے اکثر صاحبِ علم اور صاحبِ قلم بھی تھے۔ ان سب کے ہاں پیار اور محبت، رواداری اور انسان دوستی کے سوا اور کیا تھا کہ لوگ بلالحاظِ مذہب اور فرقہ ان کے حلقۂ ارادت میں کھنچے چلے آتے تھے۔

مظہر جمیل۔ آپ کی اس گفتگو سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ فکری سطح پر تصادم کی کیفیت چھ سو سالہ تاریخ میں جاری و ساری رہی ہے۔ ایک طرف وہ ادارے تھے جو حکمرانِ وقت کے ادارے تھے یعنی CLERGY، ملائیت، قاضی اور محتسب وغیرہ کے ادارے جو آج بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہیں اور دوسری طرف ان ظلم پرست اداروں کے ردِّعمل کے طور پر صوفیائے کرام، درویشوں اور بھگتوں کی صورت میں عوام دوست ادارے رواداری، محبت، اخلاص، پیار، وسیع المشربی، فکری آزادی اور انسان دوستی کی تبلیغ و اشاعت میں مصروف تھے اور دانشور طبقہ عمومی طور پر اس فکری دھارے کے ساتھ آیا ہے جو صوفیوں اور بھگتوں سے قریب تر تھے۔ چنانچہ ہماری اردو شاعری شروع ہی سے روشن خیالی کی فکری نہج سے گہرے طور پر منسلک رہی ہے۔ یہاں تک تو بات صاف سمجھ میں آرہی ہے۔ لیکن گزشتہ ڈیڑھ دو سو سال کے دوران ہمیں اپنی تہذیبی فضا میں اچانک ایک نہایت تیز رفتار تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور خصوصاً انگریزوں اور دوسری مغربی اقوام کے آجانے کے بعد ہمارے تہذیبی و فکری ڈھانچے میں زبردست ٹوٹ پھوٹ ہوتی معلوم پڑتی ہے جس کے اثرات ظاہر ہے شاعری پر بھی پڑتے ہیں۔ اس تبدیلی کا پہلا نمائندہ بڑا شاعر غالب کی صورت میں سامنے آتا ہے، تو آپ اس تبدیلی کو کس طرح دیکھتے ہیں اور کیا آپ اسے بھی اپنی فکری روایت سے ہم آہنگ اور مربوط سمجھتے ہیں؟

سبطِ حسن۔ ہاں بھئی اس سلسلے میں کچھ عرض کرنے سے قبل میں اپنے ایک دوست کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ ہمارے ایک دوست ہیں پروفیسر حمزہ علوی صاحب مانچسٹر میں ایک مدت سے سوشیالوجی پڑھاتے ہیں۔ تاریخ کے بہت اچھے استاد ہیں۔ اس موضوع پر اُن سے گزشتہ دنوں بڑے تفصیلی مباحثے رہے۔ دراصل وہ میرے اس خیال سے اتفاق نہیں کرتے کہ ہندوستان میں جو نئی فکری تبدیلیاں آئی ہیں وہ دراصل مغرب سے آئی ہیں اور یہ تبدیلی صرف ہمارے ہاں نہیں بلکہ پورے مشرق میں آئی ہے۔ کہیں اس تبدیلی کی رفتار تیز رہی ہے اور کہیں سُست لیکن یہ تبدیلی آئی مغرب ہی کے زیرِ اثر ہے۔ ترکی،

ایران، عراق، مصر وغیرہ کی مثالیں آپ کے سامنے ہیں۔ ان سب ملکوں میں آپ کو اٹھارویں صدی کے آخر میں فکری فضا تبدیل ہوتی ہوئی نظر آئے گی اور روایتی تصورِ فکر کی جگہ نئے خیالات جنم لیتے ملیں گے۔ ترکی میں ابراہیم شناسی، نامق کمال، مصر میں طہطوی، محمد عبدہ اور رشید رضا جیسے دانشوروں کے ہاں ایک فکری ہیجان ملتا ہے جو دراصل مغربی (IMPERIALISM) امپریلزم کے ردِ عمل کے طور پر پیدا ہوا تھا اور نتیجہ میں ایک فکری رویّہ سامنے آیا تھا کہ اسلام اور مغربی افکار و تہذیب میں کوئی متوازن مفاہمت قائم ہونی چاہیئے اور مغربی معاشرہ کے جمہوری، سائنسی، تحقیقی اور سماجی اداروں کے رشتے مسلم فکر کے دھاروں سے جوڑنا چاہیئے۔ اس زمانے میں زور اس بات پر دیا جا رہا تھا کہ بنیادی طور پر مسلمانوں کے علوم اور تہذیب کا مغربی فکر و فلسفہ اور بود و باش سے کوئی بنیادی تصادم نہیں ہے۔ انیسویں صدی میں یہ ایک عمومی رویّہ تھا مسلم مفکروں، دانشوروں اور پڑھے لکھے لوگوں کا۔ کچھ ایسی ہی صورتحال بعد میں ہندوستان میں بھی پیدا ہوئی، کلکتہ، بمبئی، مدراس یہ تین مراکز تھے جہاں پہلے پہل مغربی تعلیمی ادارے قائم ہوئے اور آہستہ آہستہ لوگوں پر علم و تحقیق کے نئے در وا ہونے لگے اور سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ لوگوں میں پہلی مرتبہ یہ احساس پیدا ہونا شروع ہوا کہ ان کے بھی کچھ حقوق ہوتے ہیں اب تک تو ہمارے ہاں جملہ حقوق حکمران طبقوں کے لئے محفوظ تھے اور رعایا کے لئے محض فرائض باقی رہ جاتے تھے۔ فرد کا کوئی مقام نہ تھا۔ یہ چیزیں مغربی تصورات کے ساتھ آہستہ آہستہ آنے لگیں۔ جب مغربی علوم کو ہندوستان میں متعارف کروانے اور ہندوستانی تہذیب و علوم کو سمجھنے کی سنجیدہ کوششیں شروع ہوئیں۔ یہ تحریک بڑے پیمانے پر پہلے کلکتہ میں شروع ہوئی تھی جہاں انگریزوں نے تعلیمی ادارے قائم کئے۔

مظہر جمیل۔ آپ کا اشارہ فورٹ ولیم کالج کی طرف ہے؟

سبطِ حسن۔ جی فورٹ ولیم کالج بھی۔ دیکھئے بات دراصل یہ ہے کہ ایک تو ہندوستان اور ہندوستانی تہذیب اپنی رنگا رنگی اور قدامت کی وجہ سے انگریزوں کے لئے انتہائی پُرکشش رہی ہے۔ پھر یہاں کی دولت، خام مال کی فراوانی، سستی محنت کا حصول اور ہندوستان میں سیاسی عدمِ استحکام ایسی چیزیں تھیں جو برطانوی امپریلزم کی زندگی، بقا اور ترقی کے بنیادی لوازمات میں سے تھیں۔ مگر ہندوستانی تہذیب میں بڑی کشش بھی تھی۔ چنانچہ انگریز حاکم انگرکھے پہنتے اور

حقّہ پینے اور پان کھانے لگے ۔ اور تو اور اس زمانے میں بہت سے انگریزوں نے اردو اور ہندی میں باقاعدہ شاعری بھی شروع کر رکھی تھی ۔ بہ ظاہر یہ سب کچھ ان کی سیاسی ضرورتوں اور حکمتِ عملی کا حصّہ تھا ۔ لیکن ان میں بہت سے ایسے بھی تھے جو یہاں کی تہذیبی رنگارنگی سے واقعی متاثر بھی ہوئے تھے اور انہوں نے مقامی زبانوں، تہذیبوں، رسوم و رواج اور علوم کو سمجھنے کی سنجیدہ کوشش بھی کی تھی ۔ جیسے وارن ہسٹنگز، ولیم جونز وغیرہ ۔ ولیم جونز تو وہ شخص تھا جس نے فارسی، عربی اور سنسکرت زبانوں کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی اور یہ دعویٰ کیا کہ یورپ اور ہندوستان کی بیشتر بڑی زبانیں ایک ہی مشترکہ خاندان سے تعلق رکھتی ہیں، اور اُس کے اس دعوے نے بعد کی تحقیق کے لئے نئی راہیں کھولیں اور آج بڑی حد تک اس کے دعوے کی صداقت ثابت ہو چکی ہے ۔ اسی طرح وارن ہسٹنگز نے جو مدرسے قائم کئے، سنسکرت اور عربی کے ۔ ان کا بھی اس سلسلے میں اہم کردار رہا ہے ۔ چنانچہ اس کا قائم کردہ کلکتہ مدرسہ اب تک مشہور ہے ۔ پھر بنارس میں ایک کالج قائم کیا سنسکرت کی تعلیم کے لئے ۔ اسی زمانے میں ہمیں روشن خیال لوگوں کا ایک گروپ بنگال میں سرگرم عمل نظر آتا ہے جس کا نمائندہ راجہ رام موہن رائے ہے ۔ جو ہماری جدید تہذیب کے پہلے نشان کی حیثیت رکھتا تھا یہ ایک بنگالی نژاد پڑھا لکھا، روشن خیال شخص تھا اور "راجہ رام" کا خطاب اُسے مغل بادشاہ سے ملا تھا ۔ وہ فارسی عربی کا عالم تھا ۔ اس نے تعلیم حاصل کی تھی پٹنہ میں اور اس کا اخبار "مرأت الاخبار" بھی فارسی ہی میں نکلتا تھا ۔ تو جناب راجہ رام موہن رائے نے اس زمانے میں ایک عرضداشت انگریز گورنر جنرل کے نام لکھی تھی ۔ میں نے اس کے اصل الفاظ بھی کہیں نقل کئے ہیں ۔ اس عرضداشت میں اس نے لکھا کہ ہمارا تعلیمی نظام جو کم و بیش گزشتہ دو ہزار سال سے قائم ہے موجودہ مسائل کو حل کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتا ہے ۔ خاص طور پر سنسکرت کالج کے قیام کی مخالفت کرتے ہوئے اس نے کہا تھا کہ یہ ساری چیزیں تو ہم گوتم بدھ کے زمانے سے پڑھتے آرہے ہیں اور اب سرکار انگلشیہ کا یہ فرض ہے کہ وہ رعایا کو نئی تعلیم اور نئے خیالات حاصل کرنے کے مواقع فراہم کرے، جس کے لئے سنسکرت اور عربی کے مدرسے قائم کرنے کی بجائے انگریزی زبان اور مغربی علوم کے سکھانے کا بندوبست کیا جائے اور خاص طور پر سائنس کی تعلیم دی جائے ۔ کیمسٹری، فزکس، میڈیسن وغیرہ پڑھانے کا بندوبست ہو ۔ اب آپ دیکھئے کہ راجہ رام موہن رائے وہ شخص ہے جو مغل بادشاہ شاہ عالم کی پنشن

کا مقدمہ لڑنے کے لئے ان کے وکیل کی حیثیت سے لندن گیا تھا اور اس نے اپنی آنکھوں سے نئی تہذیب نئے خیالات اور نئی فکری انقلاب کے اثرات برطانیہ میں دیکھے تھے۔ ہر چند راجہ رام موہن رائے کی اس اپیل کا کوئی فوری نتیجہ تو برآمد نہیں ہوا کیونکہ انگریزوں نے اپنی اسکیم کے مطابق سنسکرت اور عربی کے مدرسے قائم کرنے شروع کر دیئے تھے لیکن وہ اور اس کے رفقاء اپنے طور پر نئی تعلیم کی مہم کو چلاتے رہے اور رفتہ رفتہ ان خیالات کو پڑھے لکھے روشن خیال لوگوں میں مقبولیت حاصل ہوتی گئی۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو مشینریوں کا بھی ایک اہم رول رہا ہے۔ مشینری اپنی مذہبی تعلیم کی ترویج کے لئے انگریزی کی تعلیم پر زور دیتے تھے۔ سرام پور اور دیگر مقامات پر انگریزی اسکولز قائم کئے تھے۔ اس مسئلے پر ان کی بھی انگریز حکمرانوں سے ایک طرح کی آویزش رہتی تھی جب کہ راجہ رام موہن رائے ان کے ہمنوا اور شریک تھے۔ دوسری طرف مسلمان زعماء کا رویہ بالکل متضاد اور برعکس تھا اور اس سلسلے میں مولانا حالیؔ نے حیاتِ جاوید میں سر سیّد کے تعلق سے لکھا ہے کہ جب راجہ رام موہن رائے انگریزی زبان اور جدید علوم کی تعلیم کا مطالبہ کر رہے تھے تو عین اسی وقت مسلمان علماء اور زعمائے نے آٹھ ہزار دستخطوں سے گورنر جنرل کو درخواست گزاری تھی کہ ہمیں نئی کافرانہ تعلیم کی ضرورت نہیں ہے بلکہ ہمیں وہی قدیم فارسی اور عربی کی تعلیم کافی ہے اور اس طرح نئے علوم کی تعلیم کے خلاف مسلمانوں نے ایک محاذ قائم کیا جس میں مولویوں نے خاص طور پر بڑے شد و مد سے حصّہ لیا جس پر سر سیّد نے تاسف کا اظہار کیا تھا۔ اب جو یہ کہا جاتا ہے کہ ہندوؤں کی سازش کی وجہ سے مسلمان انگریزی تعلیم میں پیچھے رہ گئے۔ تو اس اعتراض اور بہتان کی اصل حقیقت تو صاف ظاہر ہے۔ اب آپ خود دیکھئے کہ اس میں ہندوؤں کا کیا قصور تھا بلکہ یہ تو ہمارا اپنا قصور تھا کہ ہم نے انگریزی زبان اور سائنسی تعلیم کے خلاف محاذِ جنگ قائم کر لیا اور مولویوں نے فتوے جاری فرما دیئے تھے کہ انگریزی زبان پڑھنا، مغربی علوم سیکھنا اور نئے خیالات کو اپنانا کفر ہے۔ اس طرح دیکھئے تو ہم اٹھارویں صدی کے ان بزرگوں کی تنگ نظری کے شکار ہیں جنہوں نے نئے تعلیمی مواقع کو اپنے آپ پر اور اپنی آنے والی نسلوں پر بند کرنے میں کوئی کسر نہ اُٹھا رکھی تھی۔ لیکن آپ جانتے ہیں وقت کب کسی کے روکے رُکا ہے۔ نئے خیالات اور افکار تو ہمیشہ اُمڈ کر لگتے ہیں آدمی لاکھ اپنے آپ کو خول میں چھپانے کی کوشش کرے۔ لہٰذا ایسا ہی ہوا اور انیسویں صدی کے ابتدائی دنوں ہی میں مسلمانوں میں بھی ایک ایسا حلقہ پیدا ہو گیا

تھا جو مولویوں کی فتویٰ سازی کے باوجود نئی تعلیم کی اہمیت اور ضرورت کا معترف تھا۔ ہماری اردو شاعری میں پہلا شخص اسداللہ خاں غالب ہے جس نے نئی روشنی پر اپنی آنکھیں بند کرنے کی بجائے اس کی نیرنگی کو قبول کیا۔ اس سلسلے میں کلکتہ کا سفر بھی انہیں خاصا راس آیا تھا۔ اس وقت تک انگریزوں کی حکومت دہلی تک پہنچ چکی تھی۔ لارڈ لیک نے آگرہ فتح کر لیا تھا۔ دہلی پر ان کی عملداری قائم ہو چکی تھی۔ بادشاہ صرف لال قلعہ تک محدود ہو کر رہ گئے تھے۔ بہت سے انگریز افسر تھے جن میں فریزر تھے، ایڈمونسٹن تھے۔ جن سے غالب کی ذاتی راہ و رسم تھی۔ اُس زمانے میں ایک بڑا ادارہ دہلی کالج بھی تھا۔ جس کا ذکر میں نے بڑی تفصیل سے کہیں کیا ہے۔ لیکن مولوی عبدالحق صاحب نے تو پوری کتاب ہی لکھ دی "دہلی کالج مرحوم" پر۔ مرحوم دہلی کالج دراصل پہلے عربی کا مدرسہ تھا جسے صفدر جنگ نے بنوایا تھا۔ اس میں شروع شروع میں تو وہی روایتی تعلیم دی جاتی تھی لیکن بعد میں جب انگریزوں کی عملداری قائم ہوئی تو انہوں نے وہاں انگریزی زبان اور جدید علوم بھی پڑھانے شروع کئے اور وہاں انگریز اساتذہ بھی مقرر کئے گئے اور سب سے بڑی بات یہ کہ سائنس اور جدید علوم و فنون کی بہت سی کتابیں انگریزی اور دوسری مغربی زبانوں سے اردو میں ترجمہ کی گئیں جن کی طویل فہرست مولوی عبدالحق صاحب نے دی ہے۔ اس مدرسہ سے فارغ التحصیل لوگوں میں ہمارے بڑے بڑے ادیب شامل تھے۔ جیسے ڈپٹی نذیر احمد، محمد حسین آزاد، منشی پیارے لال وغیرہ۔

منظہر جمیل۔ غالب کو بھی تو وہاں پڑھانے کی آسامی پیش کی گئی تھی لیکن وہ دروازہ ہی سے پلٹ آئے تھے کہ انگریز پرنسپل ان کے خیر مقدم کو باہر نہیں آیا تھا؟

سبط حسن۔ جی ہاں، غالب کو غصہ آیا کہ دیکھئے صاحب ملازمت تو انہیں عزت و وقار میں اضافہ کی خاطر منظور ہوتی تھی لیکن اگر اس سے توقیر میں کمی آتی ہو تو انہیں ایسی ملازمت قبول نہیں چنانچہ وہ پلٹ آئے کہ انگریز پرنسپل انہیں ڈولی سے اتارنے باہر نہیں آیا تھا۔ خیر اس سلسلے میں اہم واقعہ غالب کا کلکتے جانا بھی ہے، گئے تو تھے وہ اپنی جائداد واگذاشت کرانے، لیکن وہاں انہوں نے نئی تہذیب کی جلوہ سامانی بھی دیکھی۔ وہاں وہ تقریباً دو سال مقیم رہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کلکتہ ایسٹ انڈیا کمپنی کا دارالسلطنت تھا اور تجارت اور صنعت و حرفت کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ بازاروں کی رونق، نظم و نسق کی خوبی، خوش حالی اور گہما گہمی۔ غالب اس نئی زندگی اور

نئے معاشرے سے بہت متاثر ہوئے۔ ان سب میں غالبؔ کو بڑی دلکشی محسوس ہوئی اور انہوں نے کہا بھی کہ ؎

کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں
ایک تیر میرے سینہ پہ مارا کہ ہائے ہائے

اور اس سے زیادہ انہوں نے اپنے خطوں میں اپنے تاثرات کا اظہار کیا ہے اور کلکتہ کی چمک دمک کا دلّی کی ویرانی سے مقابلہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر میرا بس چلے تو سدا اس شہر جنت نظیر میں گزار دوں۔ پھر غالب میں جو تنقیدی شعور تھا اس نے بھی اُن کی رہنمائی کی۔ انہوں نے سرسید کو بھی جب وہ آثار الصنادید لکھ رہے تھے یہی کہا تھا کہ یہ کیا تم ماضی پرستی اور مردہ پروردن میں لگے ہوئے ہو، ذرا نئی تبدیلیوں کو آنکھ کھول کر دیکھو جو انگریز اپنے ساتھ لائے ہیں۔ یہ لوگ جہاز لائے ہیں، تار برقی ہے، دیا سلائی ہے، بھاپ کی مشینیں ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ لوگ ایک ضابطہ ایک قانون سسٹم لائے ہیں۔ ان تبدیلیوں کے اثرات آپ کو خود ان کی شاعری میں بھی ملیں گے۔ مثلاً ہماری شاعری میں عشق و عقل کے درمیان تصادم کی ایک روایت چلی آئی ہے۔ جس میں عشق کو عقل پر فوقیت دی جاتی رہی ہے۔ لیکن غالب کی مثنوی "ابر گوہر بار" دیکھئے تو اس میں انہوں نے عقل کا مقابلہ جہل سے کیا ہے، عشق سے نہیں اور خرد کی تعریف میں جو استدلال اختیار کیا ہے وہ ہماری اردو شاعری میں پہلی مرتبہ نظر آتی ہے۔

مظہر جمیل۔ گویا خرد افروزی کی جھلک سامنے آتی ہے؟

سبط حسن۔ جی ہاں جھلک کیا معنی بلکہ میں تو غالبؔ کو خرد افروزی کی تحریک کا بنیادی آدمی سمجھتا ہوں۔ اصل میں بڑے ذہن کا کمال ہی معروضی حالات سے صحیح نتائج اخذ کرنا ہوتا ہے جو کام غالب نے کیا ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں جو سوال اُٹھائے تھے ان کا تعلق آس پاس ہونے والی تبدیلیوں کی ظاہری اور باطنی دونوں سطحوں سے تھا۔ لیکن ظاہر ہے غالب کے اثرات بہت زیادہ وسیع تو تھے نہیں۔ وہ تو محض ایک شاعر تھے۔ دلّی میں رہتے تھے۔ ایک محدود حلقہ اثر بھی تھا۔ کچھ مخالفتوں کا سامنا بھی تھا اپنے اشعار میں اپنے خطوط میں احباب کو نئی تبدیلیوں کے بارے میں اپنے تاثرات لکھ بھیجتے تھے اور بس۔ لیکن اثر و نفوذ کے اعتبار سے اس عہد کے سب سے زیادہ مستحکم اور مؤثر آدمی

سرسید احمد خاں تھے۔ سرسید نے نئی فکری تبدیلیوں کو غالب کی سطح سے آگے جاکر دیکھا تھا۔ وہ یہ سمجھ گئے تھے کہ ان تبدیلیوں کو اپنائے بغیر اور نئی سائنسی علوم کو سیکھے بنا ہندوستان کے مسلمان ترقی کی دوڑ میں نہ صرف پیچھے رہ جائیں گے بلکہ ممکن ہے کہ وہ اپنا تشخص بھی برقرار نہ رکھ سکیں۔ لہٰذا انہوں نے مسلمانوں کی تہذیبی فکر کو سائنسی بنیادوں پر استوار کرنے پر زور دینا شروع کیا اور اس مقصد کے لئے محمڈن سائنٹفک سوسائٹی قائم کی۔ اس تحریک کی اساس خرد افروزی پر تھی، یعنی عقل سے کام لو۔

مسلم شمیم۔ سرسید پر اعتراضات بھی تو بہت ہوئے تھے کہ وہ انگریز پرست تھے اور ان کا رویہ مغربی افکار کے مقابلے میں محض معذرت خواہانہ تھا؟

سبط حسن۔ جی ہاں وہ تو اب تک ہوتے آرہے ہیں۔ یہ اعتراضات دو طرح کے تھے۔ اوّل تو بنیاد پرستوں کی طرف سے کفر اور نیچری کے فتویٰ لگے۔ دوسرے قومی سوچ رکھنے والوں نے انہیں انگریز کا پٹھو کہا، کہ وہ نئے خیالات اور تصورات کو اپنانے کی دھن میں حکومت انگلشیہ کے زبردست حامی اور مبلّغ بن گئے تھے اور انگریزوں کی حکمتِ عملی اور فیصلوں کے لئے راہ ہموار کرنے کی خاطر انتہا پسندانہ حد تک انگریز پرست نظر آنے لگے تھے۔ ان پر یہ اعتراض بڑی حد تک صحیح بھی تھا۔ اصل میں سرسید سیاسی طور پر تو رجعت پسند تھے کہ وہ انگریزوں کی حکمرانی ہی میں ہندوستان کی بقا سمجھ رہے تھے اور ہندوستان کی قومی اُمنگوں سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنے کی بجائے مسلمانوں کو ایک علیٰحدہ قوم کے طور پر دیکھ رہے تھے۔ لیکن سماجی اعتبار سے ان کا رویہ ترقی پسندانہ تھا۔ انہوں نے جدید تصورات کے حق میں اور اوہام پرستی کے خلاف خیالات کو منظم کرنے کی باقاعدہ مہم چلائی تھی۔ یوں دیکھئے تو ان کے ہاں بھی مسلسل تبدیلی آتی رہی تھی۔ شروع دور میں انہوں نے ایک مضمون "در ابطال حرکتِ زمیں" لکھا تھا جس میں زمین کی حرکت کے نظریہ کو باطل ٹھہرانے کی کوشش کی تھی لیکن آہستہ آہستہ ان کی فکر سائنسی رُخ اختیار کرتی گئی۔ مذہب کے معاملے میں ان کا بنیادی استدلال یہ تھا کہ خدا کے کلام اور خدا کے کام میں تضاد نہیں ہو سکتا یعنی یہ نیچر جو ہے وہ خدا کے کلام کے متضاد نہیں ہو سکتی اور اگر ہمیں ایسا نظر آتا ہے تو یقیناً ہم خدا کے کلام کو سمجھنے میں کہیں نہ کہیں غلطی ضرور کر رہے ہیں۔ اس لئے ہمیں خدا کے کلام کی نئے سرے سے تشریح، تاویل اور تفسیر کرنی پڑے گی۔

مظہر جمیل۔ گویا نئے علم الکلام کی بنیاد ڈالی جا رہی تھی؟

سبط حسن ۔ جی ہاں، انہوں نے نئے علم الکلام پر زور دیا اور توہمات اور اندھی روایت پرستی کے خلاف مہم شروع کی، نئے تعلیمی مراکز اور اسکول کھولے۔ اب یہ ان کی خامی تھی کہ انہوں نے اپنے سامنے کیمبرج اور آکسفورڈ کے تعلیمی اداروں کی مثال رکھی تھی اور انگریزوں کو اپنے تعلیمی اداروں کی سربراہی سونپی جس کی وجہ سے ان تعلیمی اداروں کی پالیسی کھُلے طور پر انگریز نوازی کی پالیسی ہو کر رہ گئی جو یقیناً ان کی اسکیم کا بہت بڑا نقص تھا۔ لیکن یہ سب کچھ ان کی سیاسی سوچ کا حصّہ تھا۔ دوسری بڑی کوتاہی سرسید کی تعلیمی اسکیم کی یہ رہی ہے کہ انہوں نے صنعت و حرفت اور ٹیکنالوجی کی تعلیم و تدریس پر کوئی توجہ نہیں دی حالانکہ کسی قوم کی معاشی ترقی ٹیکنیکل ایجوکیشن کے بغیر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ جس طبقے سے ان کا تعلق اور واسطہ تھا یعنی جاگیردار اور اشرافیہ کا طبقہ۔ اس کی سوچ اور رویئے میں صنعت و حرفت کی گنجائش تھی ہی نہیں چنانچہ علی گڑھ میں ہمارے زمانے تک ٹیکنالوجی، انجنیئرنگ اور میڈیسن تک کی تعلیم و تدریس کا کوئی بندوبست نہیں تھا۔ لیکن ہماری تہذیبی و فکری تاریخ میں ان کا کردار یقیناً بے مثال رہا ہے جس سے انکار ممکن ہی نہیں۔ اب رہی یہ بات کہ وُہ انگریزوں کے وفادار تھے اور انہوں نے انگریزوں کی حکمتِ عملی کی حمایت کی تھی تو اب اس اعتراض کی کوئی خاص اہمیت باقی نہیں رہی کہ انہوں نے ہمارے فکری دھارے کو سائنسی سوچ کی طرف موڑا ہے اور ہمارے ہاں جو روشن خیالی اور بالغ نظری آئی ہے اس میں سرسید کا بڑا حصّہ ہے۔ انہوں نے ہمیں اوہام پرستی اور مذہبی عصبیت اور فرسودہ طرزِ زندگی کے چنگل سے آزاد کرایا ہے۔ یہ ان کی مضبوط شخصیت اور فکری ثابت قدمی ہی کا نتیجہ تھا کہ ان کے گرد روشن خیال اور جدید فکر رکھنے والے پڑھے لکھے لوگوں کے مضبوط گروپ جمع ہو گئے تھے، جنہیں ہم آج بھی سرسید اسکول کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

مسلم شمیم ۔ غالب اور سرسید کے بعد علامہ اقبال کی قدآور شخصیت نظر آتی ہے۔ تو آپ یہ فرمایئے کہ روشن خیالی، خرد افروزی اور ترقی پسندی کی جس فکری روایت پر ابھی آپ نے اظہارِ خیالی فرمایا ہے۔ اقبال نے کس حد تک اس روایت کو متاثر کیا۔ یا ان کی سوچ اس فکری روایت سے کچھ جداگانہ رہی ہے۔

سبط حسن ۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا، سرسید کی حیثیت اور اہمیت ایک فرد سے کہیں زیادہ تھی۔ وہ اپنی ذات میں ایک تحریک تھے، جسے ہم یاد ہی کرتے ہیں علی گڑھ تحریک کے نام سے، اس میں دو

اہم شخصیتیں مولانا حالی اور مولوی محمد حسین آزاد بھی شامل تھے۔ محمد حسین آزاد فکری طور پر سیکولر خیالات کے حامل تھے۔ انہوں نے سماجی تاریخ کا بھی اسی انداز سے جائزہ لیا تھا اور ہماری ادبی تاریخ کا بھی۔ اس کے علاوہ انہوں نے ادب میں نئے موضوعات اور نئے خیالات کی گنجائش نکالنے کی باقاعدہ اور منظم کوششیں کیں۔ ان کی قائم کردہ انجمن پنجاب کے زیر اہتمام جو نیچرل شاعری لکھی گئی وہ اپنی طرز کی بالکل نئی کوشش تھی۔ جس نے ہماری شاعری کو نہ صرف تازگی، توانائی اور جدت طرازی دی بلکہ زندگی کی حقیقتوں سے قریب تر بھی کر دیا۔ نئے خیالات کی ادائیگی کے لئے نئے استعارات اور نئے الفاظ تلاش کئے گئے۔ دوسری طرف حالی کا مقدمہ شعر و شاعری تھا جسے جدید تنقیدی نظامِ فکر کا سنگِ بنیاد سمجھنا چاہیئے۔ حالی نے اردو کی روایتی شاعری اور خصوصاً غزل کی بوسیدگی کا سیر حاصل اور واشگاف انداز میں جائزہ لیا اور اس بات پر زور دیا کہ شاعری کو بندھے ٹکے مضامین اور سکہ بند موضوعات سے باہر نکل کر کھلی فضا میں آنا چاہیئے اور شاعر کو اپنی ذات کے خول سے نکل کر آس پاس کی زندگی کی حقیقتوں کو دیکھنا چاہیئے۔ یہی بات مولوی محمد حسین آزاد آبِ حیات کے دیباچہ میں لکھتے ہیں کہ آخر کب تک جیحون اور سیحون کا نقشہ کھینچو گے۔ کب تک لیلیٰ مجنوں کی داستان سناؤ گے۔ کب تک ایران اور توران کی ہانکے جاؤ گے۔ یہاں رہتے ہو تو یہاں کے پھولوں کی بات کرو۔ یہاں کے پرندوں کے نغمے سنو۔ ہمارے اپنے موسم ہیں ان پر نظر ڈالو۔ ہماری اپنی فضا ہے اسے شعر میں ڈھالو، دیکھو بگلا کیسا خوبصورت پرندہ ہے۔ جامن کیسا خوش مزا پھل ہے، جو ہندوستانی زمین سے پیدا ہوتا ہے۔" تو آپ دیکھیے کہ ان تمام باتوں سے ایک نیا منظر اُبھرتا ہوا لگتا ہے اور جدید فکری تحریک اس خوبصورتی سے قدم بہ قدم آگے بڑھتی ہے کہ آپ بآسانی اس کی منزلیں متعین کر سکتے ہیں۔ اگر آپ ابتدائی ایسٹ انڈیا کمپنی کی آمد سے کریں تو راجہ رام موہن رائے اور ان کے ساتھیوں کا گروپ نظر آتا ہے۔ پھر غالب کی شاعری اور خطوط ہیں۔ اسی کے لگ بھگ سرسید احمد خان کی تحریک شروع ہوتی ہے اور پورا منظر یک لخت بدل جاتا ہے۔ نیچرل شاعری شروع ہوتی ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد ناول نگاری کی داغ بیل ڈالتے ہیں۔ حالی جدید تنقید کی ابتدا کرتے ہیں۔ شبلی جدید تاریخ نگاری اور مولانا ابو الکلام آزاد نئے علم الکلام کی بنیاد رکھتے ہیں۔ اس پسِ منظر میں اقبال آتے ہیں۔ یوں بھی بیسویں صدی تحرک اور تغیر کی صدی رہی ہے۔ اس زمانے میں تبدیلی اتنی برق رفتار رہی ہے کہ انسانی تہذیب کے کسی دور میں اس کی مثال نہیں ملتی۔

۱۹۰۵ء کا روسی انقلاب آتا ہے، پھر روس اور جاپان کی پہلی جنگ ہے جس کی بڑی اہمیت ہے۔ سیاسی اعتبار سے بھی اور فکری اعتبار سے بھی۔ یہ پہلا موقع تھا کہ مشرق نے ایک مغربی طاقت کو شکست کھاتے دیکھا تھا۔ اس طرح یہ جنگ مشرق کی فکری تبدیلی کے لئے ایک موڑ بن جاتی ہے اور اس بارے میں اقبال نے اپنے مقالات میں بہت کچھ لکھا بھی ہے۔ پھر اِدھر خود ہندوستان کی فضا میں بنیادی تبدیلی رونما ہو رہی تھی۔ انگریزوں کی حکمتِ عملی اور برطانوی استعماریت کو مستحکم اور دیرپا کرنے کی شاطرانہ چالیں تقسیمِ بنگال ہو کہ بندوبست دوامی کا نظام ان سب کے خلاف زبردست سیاسی ردِّ عمل پیدا ہونا شروع ہو چکا تھا۔ قومی بیداری کی تحریکیں، انگریز سامراجیت کے خلاف دہشت گردی کی تحریکیں، سودیشی صنعت و حرفت کے فروغ کی تحریکیں، سول نافرمانی کی تحریکیں، بنگال کا خوفناک قحط، کسانوں کی جدو جہد، مزدور تنظیموں کا قیام۔ یہ سب واقعات ایک تسلسل کے ساتھ رونما ہو رہے تھے اور نتیجہ میں ہندوستان کی فضا میں ایک زبردست ہلچل پیدا ہو چکی تھی۔ اُدھر ہندوستان سے باہر پیدا ہونے والا ہیجان بھی براہِ راست یا بالواسطہ طور پر یہاں کے حالات پر اثر انداز ہو رہا تھا۔ جیسے جنگِ بلقان، جنگِ طرابلس، جن پر اقبال کی خوبصورت نظمیں سامنے آتی ہیں۔ ؎

فاطمہؓ تو آبروئے اُمتِ مرحوم ہے

ذرہ ذرہ تیری مشتِ خاک کا معصوم ہے

یہ دور ایسا ہے کہ اگر آپ اس کا انیسویں صدی سے مقابلہ کریں تو آپ انیسویں صدی کو عرضداشتوں کا عہد کہیں گے جن میں لوگ رعائتیں طلب کر رہے تھے یا زیادہ سے زیادہ آپ اسے اصلاحی دور کہہ لیں۔ لیکن بیسویں صدی کے ساتھ مطالبے اور احتجاج کا دور شروع ہوتا ہے۔ جس میں سامراجی نظام کی برائیوں کو محسوس کر لیا جاتا ہے اور اس کے خلاف ایک زبردست ردِّ عمل پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ان حالات کا اثر ادب پر بھی ہوا۔ اس پُر ہیجان دور ا ہے پر اقبال نمودار ہوتے ہیں اور اس طرح کہ وہ بجائے خود ایک موڑ بن جاتے ہیں۔ ہر چند وہ اس میدان میں تنہا نہیں تھے بلکہ مولانا حسرت موہانی، مولانا ابو الکلام آزاد، مولانا محمد علی جوہر، منشی پریم چند وغیرہ بھی تھے جن کے ذریعے ادب میں احتجاج کی لہر پیدا ہو رہی تھی۔ لیکن ان سب میں اقبال کی شخصیت زیادہ قد آور اور بلند و بالا تھی۔ بلکہ پورے اردو ادب کی تاریخ میں بے مثال بھی۔

مسلم شمیم ۔ اس موقع پر میں یہ جاننا چاہوں گا کہ قومی آزادی کی تحریکوں نے ادبی افق پر جو اثرات مرتسم کئے ان کا اظہار ایک طرف تو اقبال، پریم چند، حسرت اور جوہر وغیرہ کے ذریعے رونما ہوا۔ لیکن کیا ان قومی تحریکوں نے ۱۹۳۶ء کی ادبی تحریک کے لئے بھی فضا بنانے کا کام انجام دیا تھا یا نہیں ؟

سبط حسن ۔ جی ہاں، بے شک اب آپ دیکھئے نا اس وقت کون کون سی تحریکیں اُٹھتی ہیں ایک تو خلافت تحریک تھی، دوسری سول نافرمانی کی تحریک تھی، کساد بازاری کے خلاف ردِ عمل تھا سودیشی تحریک تھی۔ مزدوروں اور کسانوں کی تحریکیں تھیں۔ پھر بہت سے قومی نوعیت کے اہم تاریخی واقعات رونما ہو رہے تھے۔ جیسے جلیانوالہ باغ کا واقعہ، بھگت سنگھ کی پھانسی کا واقعہ۔ غرض کڑی سے کڑی ملتی چلی جاتی ہے اور پوری فضا گو یا ترقی پسند ادبی تحریک کے لئے جواز بن جاتی ہے۔ اور ترقی پسند ادبی تحریک اپنی پیش رو تحریکوں کا لازمی اور منطقی نتیجہ بن کر سامنے آتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس وقت جتنے بزرگ ادبا، شعراء اور دانشور تھے ان میں سے کسی نے اس کی نہ تو مخالفت کی تھی اور نہ وہ اس پر چونکے تھے۔ بلکہ بہت افزائی ہی کی تھی۔ جیسے رابندر ناتھ ٹیگور، منشی پریم چند، اقبال، حسرت، جوش ملیح آبادی، مولوی عبدالحق، نیاز فتح پوری وغیرہ۔

مظہر جمیل ۔ بلکہ رشید احمد صدیقی صاحب نے تو کہیں لکھا بھی ہے کہ اگر ترقی پسند تحریک شروع نہ بھی ہوتی تو ادب میں نئے خیالات آنا ہی تھے اور فکر جس دھارے پر جا رہی تھی اس کے نتیجے میں جدید تصورات سے گریز ممکن تھا ہی نہیں۔ گو یہ بات انہوں نے ترقی پسند تحریک کے خلاف کہی تھی لیکن اس کا جواب یہ دیا گیا تھا کہ ہاں یہ بات صحیح ہے کہ ترقی پسند تحریک نے نئے خیالات نہیں دیئے لیکن نئے خیالات کو منظم ضرور کیا ہے ؟

سبط حسن ۔ جی ہاں بلکہ ایک جہت بھی دی ہے جو یقیناً قومی ترقی اور انسان دوستی کی جہت تھی۔

مظہر جمیل ۔ لیکن مسلم شمیم صاحب کے سوال سے ایک سوال اور پیدا ہوتا ہے اور وہ یہ کہ اقبال بے شک ایک بہت بڑی فکری تبدیلی کا موڑ رہے ہیں اور ان کے ہاں نئے خیالات و تصورات زیادہ واضح شکل میں آتے ہیں۔ انہیں مغربی علوم اور فکر پر سرسید اور دوسرے پیش روؤں کے مقابل کہیں زیادہ دسترس حاصل تھی۔ وہ فلسفہ کے آدمی تھے۔ تاریخ پر گہری نظر رکھتے تھے اور انہوں نے مشرقی و مغربی ادب اور افکار کو نسبتاً زیادہ باریک بینی کے ساتھ دیکھا تھا۔ پھر بساطِ

عالم پر جو سیاسی اور معاشی تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ خصوصاً انقلاب روس اور اس کے اثرات کو بھی دیکھ رہے تھے۔ نئے سامراجی اور سرمایہ دارانہ استحصال پر بھی ان کی نگاہ تھی اور یہ ساری چیزیں ان کی شاعری میں بھی ایک مثبت رویّے کے طور پر آتی ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ان کے ہاں ایک دوسرا رویّہ بنیاد پرستی FUNDAMENTALISM کا ملتا ہے۔ جہاں وہ مذہب کی وہ توجیہہ کرتے ہیں جو ذہن اور عمل کو ماضی کی طرف لے جاتا ہے۔ اس طرح کیا ان کے ہاں ایک تضاد کی صورت پیدا نہیں ہوتی؟

سبط حسن۔ جی ہاں، دراصل اقبال بہت بڑا موضوع ہے اور اس مختصر سی نشست میں اس کا احاطہ ممکن بھی نہیں ہے لیکن اشارۃً کچھ گفتگو ہو سکتی ہے۔ اقبال کے ہاں لوگ جس تضاد کی نشاندہی کرتے ہیں وہ دراصل بورژوا تہذیب کا تضاد ہے جس سے مفر ممکن ہی نہیں۔ میں نے اس تضاد کی نوعیت کے بارے میں اپنے ایک مضمون "اقبال کا تصورِ بشر" IQBAL'S CONCEPT OF MAN میں لکھا بھی ہے کہ اقبال پر وہی کچھ گزری جو ہیگل پر گزری تھی۔ ہیگل میں بھی تضاد تھا۔ یعنی ایک طرف وہ مابعد الطبیعاتی METAPHYSICAL تصورات پیش کرتا ہے جو رجعت پرستانہ ہیں دوسری طرف اس کی EPISTOMOLOGY یعنی تصورِ کائنات ہے جو انقلابی فلسفہ ہے۔ جب وہ کائنات کی حرکت و تغیّر کے بارے میں تجزیہ کرتا ہے۔ تو جدلیاتی DIALECTICAL رویّہ اپناتا ہے جو ترقی پسندانہ نقطۂ نظر ہے۔ لیکن دیکھئے نتیجہ کیا ہوا۔ ہیگل کی جدلیات DAILECTICS کو تو مارکسزم نے اپنا لیا اور اس کی جو مابعد الطبیعات METAPHYSICS تھی اسے فاشسٹوں نے اپنا لیا۔ جب وہ کہتا ہے کہ "All that is, is Just" اور اسٹیٹ کی تعریف کرتے ہوئے جب وہ کہتا ہے کہ "اسٹیٹ اسپرٹ کا اعلیٰ ترین مظہر ہے۔" تو اس رجعت پسندانہ فلسفہ کو ہٹلر استعمال کرتا ہے۔ اب آپ دیکھئے کہ ایک ہی مفکّر کے ہاں دو فکری دھارے ایک دوسرے کے متوازی چلتے ہیں۔ لیکن محض اس بنا پر ہیگل کے مرتبہ اور عظمت کو تو رد نہیں کیا جا سکتا۔ اقبال کے ساتھ بھی یہی صورتِ حال پیش آئی۔ یہ صحیح ہے کہ اقبال مابعد الطبیعات کے دائرہ سے کبھی باہر نہ نکل سکے لیکن ان کی جو EPISTOMOLOGY یا نظریہ کائنات ہے اور ان کے ہاں تاریخ کو دیکھنے کا جو انداز ہے وہ یقیناً ترقی پسندانہ رہا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان کا تصورِ مذہب بھی بڑی حد تک انقلابی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے لیکچرز میں بار بار اس بات پر

زور دیتے ہیں کہ اسلام جامد عقائد کے مجموعے کا نام نہیں ہے بلکہ ایک انتہائی متحرکی DYNAMIC تصورِ
حیات پیش کرتا ہے جس میں مسلسل تغیّر اور ارتقاء ہوتا رہنا چاہیئے۔ اجتہاد ان کی فکر کا اہم نکتہ ہے۔ یہی
صورت ان کی شاعری میں نظر آتی ہے جب وہ کہتے ہیں ؎

سکون محال ہے دنیا کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیّر کو ہے زمانے میں

یا

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے مسلسل صدائے کن فیکون

یہ جو اقبال کا تصورِ کائنات ہے وہ ایک عام مُلّا کے لئے جو ہر قسم کی فکری آزادی کا دشمن ہے
کسی طرح قابلِ قبول ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ لہٰذا اقبال پر بھی کفر کے فتوے لگتے رہے۔ اقبال انتہائی
روشن خیال مفکّر تھے اور اسی لئے وہ سوشلزم کے لئے بھی نسبتاً نرم گوشہ SOFT CORNER رکھتے تھے
اور اسے تاریخی ارتقاء کا ایک حصّہ سمجھتے تھے۔

شاہد نقوی۔ کبھی آپ کی اقبال سے بالمشافہ ملاقات بھی ہوئی تھی، جیسی کہ سجاد ظہیر وغیرہ
کی ہوئی تھی؟

سبط حسن۔ جی ہاں، صرف ایک بار مجھے یہ سعادت نصیب ہوئی۔ مجھے یاد ہے وہ ہماری
طالب علمی کا زمانہ تھا۔ علامہ کسی سلسلے میں علی گڑھ تشریف لائے تھے اور خواجہ غلام السیدین صاحب
کے ہاں ٹھہرے ہوئے تھے۔ ہمارا اس گھرانے میں آنا جانا رہتا تھا۔ احمد عباس میرے کلاس فیلو
تھے۔ اطہر عباس سے بھی دوستی تھی۔ چنانچہ میں نے ان لوگوں سے کہا "یار ہماری ملاقات کراؤ علامہ
سے۔" کہنے لگے "علامہ سے ملنے کا صحیح وقت سہ پہر کا ہوتا ہے، جب وہ چند لمحوں کے لئے تنہا ہوتے
ہیں ورنہ ہر وقت ارادت مندوں کے ہجوم میں گھرے رہتے ہیں۔ تم سہ پہر میں آجاؤ تو ملوا دیں گے۔"
لہٰذا ہم پہنچ گئے یہی کوئی چار یا پانچ بجے کا وقت رہا ہوگا۔ سردیوں کے دن تھے اور علامہ پچھلی جانب
چبوترے پر مونڈھے پر دھوپ میں بیٹھے حقے سے شغل فرمار ہے تھے۔ اس وقت ہم نئے نئے
سوشلسٹ ہوئے تھے اور بعض متنازعہ مسائل پر علامہ کے خیالات جاننے کا شوق بھی بہت تھا چنانچہ

ہم وہاں گئے اور سلام عرض کیا اور کہا کہ ہم طالب علم ہیں۔ کہنے لگے بیٹھو، ہم نے کچھ ادھر اُدھر کی باتیں کیں۔ وہ بھی ہماری باتوں کا کبھی سرسری اور کبھی تفصیلی جواب دیتے رہے۔ ہم نے پوچھا علامہ صاحب یہ " اکملت لکم دینکم " کا اصل مفہوم کیا ہے۔ یہ دین کس طرح مکمل ہوتا ہے۔ مکان تو مکمل ہو جاتا ہے پھر بھی اس میں ترمیم و اضافہ کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ لیکن دین کے مکمل ہونے سے کیا مراد ہے جب کہ آپ نے بھی بار بار ارتقاء کا ذکر کیا ہے۔ اس وقت تک بانگِ درا اور علامہ کی کتاب RELIGIOUS THOUGHT IN ISLAM. آچکی تھی اور پڑھے لکھے لوگوں میں ان کے لیکچروں کا بڑا چرچا تھا۔ فرمایا " تم نے بیالوجی BIOLOGY پڑھی ہے۔" عرض کیا " نہیں "۔ فرمایا " تو پھر تم اس کا اصل مطلب نہیں سمجھ سکتے۔" اب ظاہر ہے ہمارے لئے خاموش ہو جانے کے سوا کوئی چارہ نہ تھا۔ اس کے بعد ہم نے پوچھا کہ " اچھا صاحب، ہمارے ہندوستان کے یہ جو مسائل ہیں ان کا کیا حال ہے۔" تو علامہ نے بلا تردد فوراً جواب دیا: " سوشلزم، کوئی نہ کوئی شکل تو سوشلزم کی اپنانی ہی پڑے گی۔" پھر فرمایا، " میری نئی کتاب آرہی ہے۔ اسے ضرور دیکھنا میں نے اس میں ان تمام مسائل پر لکھا ہے۔" چنانچہ ہم نے دیکھا کہ " بال جبریل " چھپ کر آئی تو اس میں سارے ہی CARRENT مسائل پر اقبال کے اشعار موجود ہی تھے۔ یہاں تک کہ انقلاب روس کے بارے میں، لینن کے بارے میں، مارکس کے بارے میں بھی ان کی نظمیں موجود ہیں اور پھر ان کے خطوط بھی ہیں۔ ینگ ہسبنڈ۔ Sir Francis Young Husband کے نام لکھتے ہیں۔ Bolshevikism Plus God is Islam. چنانچہ اقبال کے ہاں تغیر، ارتقاء اور حرکت کا جو تصور ہے وہ انتہائی انقلابی اور زندگی سے بھرپور ہے۔ اسی طرح ان کا انسان کا جو تصور ہے وہ بھی مشرق کے مروجہ تصورات کے مقابل بالکل نیا ہے اور اس سے قبل صرف ہمارے ہاں ہی نہیں بلکہ مشرق کے دوسرے مذاہب میں بھی ارتقاء کا کوئی تصور تھا ہی نہیں۔ چاہے وہ ہندوازم ہو یا بدھ مذہب یا عیسائیت۔ سارے ہی مذاہب میں انسان کی ارضی زندگی کو کسی نہ کسی صورت زوال کا نتیجہ قرار دیا گیا۔ یعنی وہ آدم کو جنت سے نکالے جانے کا تصور ہے۔ نافرمانی کی پاداش اور گناہ کے کفارہ کے طور پر تو یہ دراصل انسان کے زوال کی داستان ہے اور اسے تعبیر بھی کیا جاتا ہے FALL OF MAN سے۔ ملٹن نے کہا ہے نا کہ:

Of Man's First disobedience and the fruit of that Forbidden tree that has brought death in this world.

اسی طرح ہندوازم میں یہ زندگی کلجگ ہے جو انسان اپنی سزا کے طور پر بھوگ رہا ہے۔ ابتداء میں ست یگ تھا۔ انسان کی زندگی کا سنہرا دور تھا۔ انسان کے بارے میں یہ تصور مشرق میں بھی تھا اور مغرب میں بھی اور اٹھارویں صدی سے پہلے تو مجھے کسی فلسفہ اور فکری نظام میں انسانی زندگی کے بارے میں ارتقاء اور ترقی کا وہ تصور نہیں ملتا جو اٹھارویں صدی کے بعد عام ہوا۔ اب آپ اس نقطۂ نظر سے اپنے ادب کو دیکھ لیجئے، وہاں ترقی کا تصور نہیں ملے گا۔ بس زوال ہی زوال ہے۔ غالب تک کے ہاں دیکھئے وہ کہتے ہیں ؎

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک تھی نہ پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں

اب آپ اس سارے پس منظر میں اقبال کے تصورِ بشر کو دیکھئے، کہتے ہیں ؎

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں

دیکھئے اقبال نے فکر پر کیسا روشن دریچہ کھول دیا ہے۔ اب تک جو انسان گناہ کی پاداشس بھگت رہا تھا۔ اقبال نے اسے وجہ تخلیق کائنات قرار دے دیا۔ یہ صحیح ہے کہ مغرب میں PROGRESS کا تصور اٹھارویں صدی کے بعد تیزی سے مقبول ہونا شروع ہو گیا تھا لیکن اقبال سے پہلے ہمارے ہاں اس کا کوئی وجود نہیں تھا۔ اقبال نے ان تمام جدید تصورات سے ہماری فکر و ادب کو متعارف کروایا اور جس کمال، خوبی، ہنرمندی اور فن کاری سے انہیں شعری قالب میں ڈھالا ہے وہ بجائے خود بے مثال ہے، بلکہ مجھے معاف رکھیں میں تو یہاں تک کہتا ہوں کہ ترقی پسند شاعری اپنی تمام توانائی، دلکشی، نمو پذیری اور حقیقت آفرینی کے باوجود ملوکیت، سرمایہ داری، سامراج اور محنت پر جو کچھ اقبال نے لکھ دیا ہے اس کے پاسنگ برابر ایک نظم بھی اپنے ہاں سے پیش نہیں کر سکتی۔ اقبال نے اصل میں اس میکنزم کو سمجھ لیا تھا، جس کے ذریعے جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ سماج میں محنت کش کا استحصال ہوتا ہے۔ وہ یہ جان گئے تھے کہ سرمایہ دارانہ نظام میں قدرِ فاضل کیسے پیدا ہوتی ہے۔

اسی لئے ان کی نظموں کا CONTENT انتہائی طاقت ور اور حقیقت پسندانہ رہا ہے اور اس CONTENT کے اظہار کے لئے انہوں نے جو پیکر تراشے ہیں وہ بھی اتنے ہی دلکش ہیں۔ ورنہ اقبال کی شاعری بھی تاثیر سے عاری رہ جاتی۔ ابھی تک اقبال کے امکانات اور اثرات کو صحیح طور پر دریافت نہیں کیا گیا ہے اور انہیں متنازعہ موشگافیوں میں الجھا دیا گیا ہے۔ ہم تو اقبال کو ان کے سارے تضادات کے ساتھ اپنا ہی شاعر سمجھتے ہیں۔ ان کے ہاں جو خوبیاں ہیں وہ ہمارے لئے قابلِ تقلید ہیں۔ چلئے ان کی شاعری کا مابعد الطبیاتی حصہ ہمارے لئے قابلِ قبول نہ ہو تو نہ ہو جیسے بنیاد پرستوں کے لئے ان کا تصورِ کائنات، تصورِ انسان اور تصورِ مذہب قابلِ قبول نہیں ہے تو اس سے اقبال کی عظمت میں کوئی کمی نہیں آتی۔

شاہد نقوی۔ میں سرسید کے بارے میں ایک سوال کروں گا۔ جیسا کہ ابھی دورانِ گفتگو یہ بات سامنے آئی ہے کہ سرسید سیاسی طور پر رجعت پسند اور سماجی طور پر ترقی پسند فکر کے آدمی تھے۔ لیکن ان کی چلائی ہوئی تحریک کے اثرات سیاسی بھی تھے اور سماجی بھی جن کے خلاف اور حق میں ردِّ عمل بھی پیدا ہوئے تو کیا ادب کے محاذ پر بھی سرسید تحریک کے خلاف کوئی قابلِ ذکر ردِّ عمل سامنے آیا تھا؟

سبط حسن۔ جی ہاں، سرسید کے خلاف ایک تو لکھنو اسکول کا محاذ تھا جو پرانی اقدار کا حامی تھا۔ جن میں پنڈت رتن ناتھ سرشار بھی تھے اور منشی سجاد حسین بھی۔ اودھ پنچ کا سارا گروپ سرسید اور ان کے ساتھیوں کے خلاف تھا۔ حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کے خلاف بھی خاصا لکھا گیا تھا کہ "میدان پانی پت کی طرح پائمال ہے۔" وغیرہ، دوسری طرف دیوبند کا مورچہ تھا۔ ایسے دیوبندیوں میں ایک خوبی تھی کہ وہ سیاسی طور پر وطن پرست (نیشنلسٹ) تھے لیکن سماجی طور پر انتہائی رجعت پسند۔ اس وقت علی گڑھ جو سیاسی طور پر رجعت پسندی کا گڑھ تھا اور سماجی طور پر ترقی پسند ماحول رکھتا تھا۔ زیادہ تر لوگوں کی معراج سرکاری ملازمتوں اور سول سروس کا حصول تھا۔ ادیبوں، شاعروں میں بھی دو واضح گروہ موجود تھے۔ ایک گروہ روشن خیال اور ترقی پسند فکر کے حامیوں پر مشتمل تھا تو دوسرے گروہ میں رجعت پسند اور ماضی پرست خیالات کے حامل ادیب اور شاعر شامل تھے۔

مسلم شمیم۔ ایک طرف تو ۱۹۳۶ء سے قبل ہندوستان کی سیاسی فضا میں ایک ہیجان اور ہلچل

پیدا ہو چکی تھی۔ دوسری طرف بین الاقوامیت کا تصور بھی مقبول ہو رہا تھا اور فاشزم سے انسانی تہذیب کو جو خطرات لاحق ہو رہے تھے ان پر پڑھے لکھے لوگوں میں تشویش پیدا ہو گئی تھی لیکن یہ عجب بات ہے کہ ۱۹۳۶ء کی ادبی تحریک کا پہلا منشور لندن میں بیٹھ کر لکھا جاتا ہے اس طرح ترقی پسند تحریک پر جو ایک اعتراض ہے باہر سے ایکسپورٹ کیے جانے کا تو اس سلسلے میں آپ کیا فرمائیں گے؟

مظہر جمیل۔ اعلانِ لندن سے پہلے پیرس میں ادیبوں کی کانفرنس بھی ایک حوالہ بنتی ہے؟

سبط حسن۔ جی ہاں، بات دراصل یہ ہے کہ سجاد ظہیر نے اس سلسلے میں تفصیل سے لکھا ہے کہ یورپ میں پہلی جنگ عظیم کے بعد ۱۹۲۹ء میں جو کساد بازاری پیدا ہوئی تھی اور فاشزم کی یلغار نے دنیا بھر کے ادیبوں کو اس طرف متوجہ کر دیا تھا۔ اس وقت نہ صرف یورپ بلکہ امریکہ میں بھی ترقی پسند فکر رکھنے والے ادیبوں کے گروپ وجود میں آ رہے تھے اور بہت سے اہم نام آپ کو ان تحریکوں سے وابستہ نظر آتے ہیں۔ جیسے UPTON SINCLAIR سینکلر، جون اسٹائن بیک، ارنسٹ ہیمنگوے، تھوڈر ڈرائسر وغیرہ۔ غرض نئے لکھنے والوں کے گروپ پیدا ہو چکے تھے جن میں سوشلسٹ خیالات رکھنے والے بھی تھے اور جمہوریت پسند ہیومنیسٹ بھی۔ یہ صحیح ہے کہ بعض ہندوستانی نوجوان ادیب جو اس وقت یورپ میں تھے اس فضا سے متاثر ضرور ہوئے تھے لیکن یہ کہنا کہ ترقی پسند ادب کی تحریک باہر سے ایکسپورٹ ہو کر آئی تھی بالکل غلط ہے کیونکہ سجاد ظہیر وغیرہ کے آنے سے قبل ہی تھوڑی بہت پیش رفت ہندوستان میں بھی ہو چکی تھی۔ جوش کی شاعری میں سرمایہ داری کے خلاف، ملائیت کے خلاف، جاگیرداری کے خلاف اور خرد افروزی کے حق میں جو خیالات ہیں یا اقبال کے ہاں جو ترقی پسند رجحانات ہیں انہیں آپ کیا کہیں گے۔ پھر "انگارے" چھپتی ہے جس میں پروفیسر احمد علی اور ڈاکٹر رشید جہاں وغیرہ کی کہانیاں بھی شامل تھیں۔ اختر حسین رائے پوری کا مضمون "ادب اور زندگی" کی اشاعت، مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری کی تحریریں۔ غرض یہ سارے اہم واقعات ۱۹۳۶ء سے پہلے پیش آتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ نئے خیالات کی اساس آہستہ آہستہ بنتی چلی جا رہی تھی۔ ہر چند وہ کوششیں منظم شکل میں نہیں تھیں اور جیسا کہ آپ نے شروع میں کہا تھا کہ انجمن ترقی پسند مصنفین نے محض اتنا کام کیا کہ ان کوششوں کو منظم کر کے ایک جہت دے دی اور بس۔ انجمن پنجاب کے بعد یہ ادیبوں کی واحد ملک گیر تنظیم تھی، جس کا دائرہ اثر ملک گیر تھا اور

جو اردو کے علاوہ دوسری تمام قابلِ ذکر زبانوں میں بھی سرگرم عمل تھی۔ اس سے قبل انفرادی فکری دھارے تو موجود تھے لیکن کوئی تنظیم نہیں تھی۔ اب جو یہ تنظیم قائم ہوئی تو اس نے ادب کا ایک رُخ بھی متعین کیا۔ یعنی ادب کا تعلق سماجی عوامل اور آزادی کی تحریکوں سے قائم ہوا۔ یہ زمانہ جسے میں ہندوستانی تہذیب کی نشاۃِ ثانیہ کا زمانہ کہتا ہوں، دراصل ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ شروع ہو چکا تھا۔ اسے صحیح معنوں میں RENAISSANCE کہنا چاہیئے کہ اس عہد میں نہ صرف ادب بلکہ دوسرے تہذیبی مظاہر میں بھی تبدیلیاں آئیں جیسے موسیقی ہے۔ ہماری موسیقی جو درباروں کے ختم ہوجانے کے بعد مر رہی تھی اس دور میں پھر زندہ ہوتی ہے اور جگہ جگہ میوزک کالجز MUSIC COLLEGES کھلتے ہیں اور میوزک کی بڑی بڑی کانفرنسیں ہوتی ہیں۔ اس طرح موسیقی کا تعلق عوام سے پھر جُڑتا ہے۔ اُستاد کریم خاں، اُستاد فیاض علی خاں اور بھنڈارکر وغیرہ کو عوام میں جو عزت اور مقبولیت اس عہد میں ملتی ہے اس کی مثال اس سے پہلے کبھی نہیں ملے گی۔ اسی طرح پینٹنگ دیکھیئے اس میں بھی نئے اسلوب آتے ہیں اور جمینی رائے وغیرہ پیدا ہوتے ہیں۔ نیو تھیٹر اور بمبئی ٹاکیز کی فلمیں "اچھوت کنیا" جیسی فلم اس زمانے میں بنتی ہے جس کا تصور اس سے پہلے ممکن ہی نہیں تھا۔ یہ سب نئے تہذیبی مظاہر تھے اور ان کا رُخ عوام اور وطنیت کی طرف تھا۔ ہماری ترقی پسند تحریک اس بدلتے ہوئے دھارے ہی کا ایک حصہ تھی۔ اس سے علیحدہ کوئی چیز نہیں تھی۔ بلکہ بغور دیکھیئے تو یہ عظیم تحریک ہندوستان کی فکری و تہذیبی ارتقائی عمل کا لازمی نتیجہ نظر آئے گی۔

مظہر جمیل۔ آپ نے تقریباً چھ سو سالہ تہذیبی تاریخ پر روشنی ڈالی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہمارا فکری منظر کس کس طرح تبدیل ہوتا رہا ہے لیکن یہ تو فرمایئے کہ آپ کا اس تحریک سے تعلق کس طرح قائم ہوا۔ کوئی خاص واقعہ اس کا سبب تھا یا عمومی حالات۔

سبط حسن۔ بھائی سچی بات یہ ہے کہ ہم ترقی پسند ادب کی تحریک میں نیشنلزم اور سوشلزم کے واسطے سے آئے ہیں۔ ہم کالج ہی کے زمانے میں سوشلسٹ ہو چکے تھے اور اس زمانے میں لکھتے وکھتے بھی رہے تھے کچھ الٹی سیدھی چیزیں۔ اس زمانے ہی سے ادب سے کچھ نہ کچھ واسطہ رہا۔ ہم اس وقت حیدرآباد میں قاضی عبدالغفار کے اخبار سے منسلک تھے۔ قاضی صاحب بہت روشن خیال ادیب تھے تو ہمارا اس تحریک سے علیحدہ رہنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ جب سجاد ظہیر

لندن سے لوٹے تو میں اتفاق سے اس وقت چھٹیوں میں الہ آباد گیا ہوا تھا وہیں میری ان سے ملاقات ہوئی۔ ان سے ہماری کچھ دور کی رشتہ داری بھی ہوتی تھی۔ پھر ان کا خط آیا حیدر آباد میں کہ بھئی ہم ترقی پسند مصنفین کی انجمن قائم کر رہے ہیں۔ میں نے اس سلسلے میں یوسف حسن خاں کو لکھا ہے کہ حیدر آباد میں بھی شاخ قائم کرے۔ بنے بھائی کی یوسف خاں سے پیرس سے دوستی تھی۔ وہاں معلوم نہیں ان کے کیا خیالات رہے ہوں، لیکن یہاں تو وہ نظام حیدر آباد کی سوانح عمری لکھنے کے کام پر مامور تھے اور ترقی پسندیت سے قطعی متضاد سوچ رکھتے تھے۔ چنانچہ ہم نے سجاد ظہیر کو صورتِ حال سے آگاہ کر دیا اور انہیں لکھ دیا کہ ڈاکٹر یوسف حسن خاں ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے لئے شاید ہی کارآمد ہوں۔ اس پر انہوں نے مجھے لکھا کہ "بھئی تم لوگ خود ہی وہاں ORGANISE کرو۔ ڈاکٹر یوسف حسن خاں نے تو میرے خط کا جواب بھی نہیں دیا"۔ بس جناب پھر تنظیمی کام شروع ہو گیا۔ اس وقت حیدر آباد میں پُر جوش ادیبوں کا ایک بڑا متحرک گروپ موجود تھا۔ مخدوم محی الدین اس گروپ کے قافلہ سالار تھے۔ اختر حسین رائے پوری بھی ان دنوں وہیں تھے۔ مرزا ظفر الحسن مرحوم تھے۔ بزرگوں میں مولوی عبدالحق صاحب اور قاضی عبدالغفار تھے۔ ہم نے ان سے تذکرہ کیا اور یہ سوچا کہ اگر سروجنی نائیڈو کسی طرح سے انجمن کی تائید کریں تو بہت اچھا ہو جائے۔ ہم لوگوں کی تو ہمت نہیں تھی ان کے پاس جانے کی، لیکن قاضی عبدالغفار نے ہماری ہمت بندھائی۔ قاضی صاحب کے سروجنی نائیڈو سے گھریلو مراسم تھے۔ لہٰذا وہ ہم لوگوں کو لے کر وہاں پہنچے انہوں نے بہت سکون سے ہماری باتیں سنیں اور بہت خوش ہوئیں اور ہماری حوصلہ افزائی بھی اس حد تک کی کہ انجمن کا پہلا جلسہ ہی ان کے مکان گولڈن تھریش GOLDEN THRASH میں منعقد ہوا تھا۔ اس کے بعد جب میں لکھنؤ گیا تو انجمن سے زیادہ وابستگی رہی اور جب ہم نے "نیا ادب" رسالہ نکالا تو وہ انجمن کا سرکاری ترجمان قرار پایا تو اسی زمانے سے ہمارا رابطہ ترقی پسند ادب کی تحریک سے چلا آتا ہے۔

مظہر جمیل۔ اس کا پہلا منشور ہندوستان ہی میں بنا تھا، اس کے بارے میں کچھ فرمائیے؟

سبط حسن۔ جی ہاں، پہلا منشور لاہور میں بنا تھا۔ مجھے بڑا افسوس اور صدمہ ہے اس اور بجنل تحریر کے ضائع ہو جانے کا جسے لاہور میں سجاد ظہیر، تاثیر، فیض، صوفی غلام مصطفےٰ تبسم،

وغیرہ نے مل کر ابتدائی شکل دی تھی۔ اس وقت تنظیم کا نام بھی غالباً کچھ اور تجویز ہوا تھا۔ میرے پاس اس ابتدائی منشور کا رف ڈرافٹ تھا۔ جس میں جگہ جگہ تصحیح اور اضافہ کیا گیا تھا۔ وہ تاریخی دستاویز ابھی چند برس پہلے تک میرے پاس تھی۔ اس کے ساتھ غلام مصطفےٰ تبسم کی ایک رپورٹ بھی تھی۔ قصہ یوں ہے کہ جب فیض صاحب ملک سے باہر غالباً لوٹس میں شریک ہونے جا رہے تھے تو انہوں نے یہ چند کاغذات مجھے بھجوا دیئے تھے حفاظت کے خیال سے۔ اور میں نے انہیں اپنے ایک بیگ میں دوسرے اہم کاغذات کے ساتھ رکھ دیا تھا کہ ایک روز کوئی چور صاحب دن دھاڑے گھر میں گھس آئے۔ وہ سمجھے کہ بیگ میں کچھ رقم ہوگی اور اٹھا کر لے گئے اور نہ جانے کہاں پھینک دیا، مجھے ان کاغذات کے گم ہو جانے کا انتہائی ملال ہے۔

مظہر جمیل۔ تو پہلا منشور لکھا لاہور میں گیا لیکن منظور کہاں ہوا تھا؟

سبط حسن۔ میرا خیال ہے لکھنو کانفرنس میں منظور ہوا تھا۔ ۱۹۳۶ء میں اس کانفرنس میں میں شریک نہیں تھا۔ فیض صاحب بھی نہیں تھے، اس وقت تو شاید بنے بھائی کو یہ گمان بھی نہیں تھا کہ یہ تنظیم اس سرعت کے ساتھ ملک گیر سطح پر پھیل جائے گی اور لوگ اس کثیر تعداد میں اس میں شریک ہوں گے۔

مظہر جمیل۔ غالباً پریم چند نے صدارت کی تھی پہلی کانفرنس کی؟

سبط حسن۔ جی ہاں اور اس میں اپنا معرکتہ الآرا خطبہ بھی پڑھا تھا۔ اس کے بعد میں تقریباً ساری ہی کانفرنسوں میں شریک رہا ہوں سوائے ایک آدھ کے مثلاً کلکتہ، الہ آباد، دلّی، حیدرآباد وغیرہ میں جو کانفرنسیں ہوئیں۔

مسلم شمیم۔ تو وہ منشور جو لندن میں بنا تھا اور جس پر سجاد ظہیر نے لوگوں کے دستخط لئے تھے وہ کہاں منظور ہوا تھا؟

سبط حسن۔ نہیں میں سمجھتا ہوں وہ منشور نہیں تھا بلکہ اعلان نامہ تھا جس پر لوگوں سے تبادلۂ خیال ہوا تھا اور پھر اس کی روشنی میں پہلا منشور لکھا گیا تھا اور لکھنو کانفرنس میں منظور ہوا تھا۔

مظہر جمیل۔ وہ جو بھیمڑی کانفرنس میں ایک تبدیلی تنظیم کے منشور میں کی گئی تھی اور جس میں شدت پسندانہ رویہ اختیار کیا گیا تو اس کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟

سبط حسن ۔ میں بھیمڑی کانفرنس میں شریک نہیں تھا، لیکن اس سلسلے میں، میں نے ابھی ایک خط ہیرالڈ میں لکھا ہے جس کے ذریعے اختر حسین رائے پوری صاحب کے ایک مضمون میں بعض باتوں کی وضاحت کی ہے ۔ میں نے عرض کیا ہے کہ بھیمڑی یا لاہور کانفرنس کی جو شدت پسندی تھی وہ اس وقت کے معروضی حالات کا ردِ عمل تھی ۔ اس وقت عوامی تحریکیں اپنے عروج پر تھیں ۔ فاشزم کو شکستِ فاش ہو چکی تھی ۔ مشرقی یورپ میں سوشلسٹ حکومتیں قائم ہو گئی تھیں ۔ انقلاب روس اپنی جڑیں مضبوط کر چکا تھا اور انقلاب چین کی فتح ہو چکی تھی ۔ سامراجیت کی طاغوتی طاقتیں پسپائی اختیار کر رہی تھیں ۔ ہر جگہ انقلابی تحریکیں شدت اختیار کرتی جا رہی تھیں ۔ یہ وہ سیاسی فضا تھی جس کی وجہ سے انقلابی سوچ رکھنے والے یہ محسوس کرنے لگے تھے کہ انقلاب سڑک کے کونے تک آ پہنچا ہے، بس ایک ذرا سا زور لگانے کی ضرورت ہے ۔ یہی زمانہ تھا جب انڈونیشیا، ملیشیا، فلپائن، کوریا، ویت نام، الجیریا اور دوسرے ملکوں میں مسلح جدوجہد شروع ہوئی ہے ۔ خود ہندوستان میں تلنگانہ مسلح جدوجہد سے گزر رہا تھا ۔ ساری دنیا کے انقلابیوں میں بائیں بازو کی انتہا پسندی عود کر آئی تھی، جس کے شکار ہم بھی ہوئے اور ادب برائے سوشلزم کا نعرہ اپنایا گیا جو ایک فاش غلطی تھی ۔ کیونکہ اس وقت زیادہ سے زیادہ قومی جمہوری انقلاب کی بات کی جا سکتی تھی ۔ لہٰذا بھیمڑی کانفرنس یا لاہور کانفرنس کی شدت پسندی بلا سبب نہیں تھی بلکہ معروضی حالات کا صحیح تجزیہ نہ کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی تھی ۔ اور یہ غلطی کسی ایک شخص یا گروہ کی نہیں تھی بلکہ اس وقت کی اجتماعی غلط فکر کا نتیجہ تھی ۔ جسے ترقی پسندوں نے فوراً ہی محسوس بھی کر لیا تھا اور اس کی اصلاح بھی کر لی گئی تھی ۔

مظہر جمیل ۔ بھیمڑی کانفرنس یا لاہور کانفرنس میں جو تبدیلی آئی تھی اس سے تحریک کا بنیادی کردار بدل کر رہ گیا تھا اور یہ تنظیم جو متحدہ محاذ کی حیثیت سے وجود میں آئی تھی محض بائیں بازو کے ادیبوں کی جماعت بن کر رہ گئی ؟

سبط حسن ۔ ہاں، اس سے تحریک کو یقیناً نقصان پہنچا ہے خصوصاً تنظیمی طور پر لیکن انجمن نے فوراً ہی اس غلطی کی تلافی کر لی تھی ۔ لہٰذا دلّی اور کراچی کی کانفرنسوں کے اعلان ناموں میں تنظیم کے اصل کردار کو دوبارہ بحال کر دیا گیا تھا ۔

مسلم شمیم ۔ اس تحریک کے پچاس سال مکمل ہو چکے ہیں ۔ لندن میں گولڈن جوبلی کانفرنس منعقد ہو چکی ہے اور پاکستان و ہندوستان میں اس سلسلے کی تقریبات کا سلسلہ شروع ہونے والا ہے ۔ اس پورے عرصہ میں تحریک کو بعض حلقوں کی طرف سے مسلسل ہدفِ ملامت بھی بنایا جاتا رہا ہے کبھی شدت پسندی کا نام لے کر کبھی ہیئت کے حوالے سے اور کبھی مذہب و تہذیب کے تعلق سے تو کیا آپ یہ نہیں سمجھتے کہ وہ اعتراضات دراصل اس نقطۂ نظر اور اس فکر کی وجہ سے کئے جاتے تھے جو ترقی پسندوں کو عزیز تھے ؟

سبطِ حسن ۔ یہ اعتراضات کئی طرح کے تھے، بعض اعتراض تو ہماری فکر پر تھے اور بعض ہماری تحریروں پر معترض تھے ۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کے فوراً بعد حلقہ اربابِ ذوق کا قیام عمل میں آیا ۔ جس کا مقصد اور منشا ہی ترقی پسند ادبی تحریک کی مخالفت اور مزاحمت تھا ۔ دوسرا گروہ ان لوگوں کا تھا جن کے مفادات ترقی پسند تحریک کی کامیابی سے متاثر ہوئے تھے ۔ انگریزوں کے کاسہ لیس، سرمایہ دار یا بنیاد پرست تو ہمارے مخالف تھے ہی ۔ غرض ہر طرف سے مخالفت کا سامنا تھا لیکن نہ تو ہم نے کبھی مخالفت کی پرواہ کی اور نہ اعتراضات سے دل برداشتہ ہوئے بلکہ جہاں تک ممکن ہو سکا، ان اعتراضات کا غیر جذباتی اور مدلل انداز میں جواب دینے کی کوشش کی ہے اور آخر مخالفین تھک ہار کر بیٹھ رہے ۔

مظہر جمیل ۔ آج کے دور میں ترقی پسندی سے آپ کیا مراد لیتے ہیں ؟

سبطِ حسن ۔ بھئی سیدھی سی بات ہے، ترقی پسندیت کے جو آدرش کل تھے وہی آج بھی ہوں گے ۔ ہمیشہ معروضی حالات ہی ترقی پسندیت کی کسوٹی ٹھہرتے ہیں ۔ روشن خیالی، خرد افروزی اور جمہوری اقدار کے تحفظ اور پاسداری کے بغیر تو ترقی پسند فکر کا تصور ممکن ہی نہیں ہے ۔ اسی طرح استحصال کی تمام ممکنہ صورتوں کے خلاف خواہ وہ معاشی ہوں یا سیاسی، سماجی اور تہذیبی ترقی پسندوں کو قلمی محاذ قائم کرنا ہی چاہیئے ۔ ظالم اور مظلوم میں سے ظاہر ہے ۔ مظلوم کی جانب داری ترقی پسندی کا ایک اہم نکتہ رہا ہے ۔ ہمارے ہاں جہل کے خلاف منظم جد و جہد کی بھی ضرورت ہے جس میں ہمیں روشن خیال لوگوں کا تعاون حاصل کرنا ہو گا ۔ بات دراصل یہ ہے کہ معروضی حالات کا صحیح تجزیہ کرنے کی صلاحیت ہی صحیح نتائج تک پہنچنے میں معاون ثابت ہو سکتی ہے ۔ لہٰذا ترقی پسندوں

کو اس سلسلے میں توجہ دینی چاہیئے اور ایسی وسیع بنیادوں پر متحدہ محاذ کی تشکیل کی جانی چاہیئے جس میں روشن خیال، جمہوریت پسند، خرد پسند، قوم پرست ادیبوں اور دانشوروں کی شرکت ممکن ہو سکے، قطع نظر ان کے سیاسی نظریات اور خیالات کے۔ بشرطیکہ وہ عوام دوستی کے معیار پر پورے اُترتے ہوں۔ کٹرپن اور شدت پسندی کی بجائے رویّہ میں لچک اور تدبر کا عنصر شامل ہونا ضروری ہے۔ چھوٹے چھوٹے اختلافات سے ہراساں ہونے کی بجائے ان سے بہت کچھ سیکھا بھی جا سکتا ہے۔ یہ جو جدیدیت اور وجودیت کی تحریکیں ہیں تو ان پر کوئی تشویش نہیں ہونی چاہیئے۔ کیونکہ یہ ہمارے فکری حریف نہیں ہیں۔ اگر بعض معاملات میں اختلافات رکھتے بھی ہوں تو چلنے دیجئے، ان اختلافات کو بھی۔ اگر کوئی نثری نظم لکھتا ہے تو لکھنے دیجئے، کوئی علامتی افسانہ لکھنا چاہتا ہے تو اس میں کیا حرج ہے۔ آخر زبان بھی تو ایک علامت ہی ہے نا۔ خود ترقی پسندوں نے ہر دور میں نت نئے تجربے کئے ہیں۔ آج آپ ان تجربات پر کس طرح پابندی لگا سکتے ہیں۔ ان چھوٹی چھوٹی باتوں میں اُلجھ کر نہیں رہ جانا چاہیئے بلکہ اس فکری دشمن کی شناخت کرنی چاہیئے جس سے اصل میں ہمارا سابقہ ہے اور وہ دشمن وہی ہے جو روشن خیالی کی جگہ فکری تنگ نظری اور رواداری کی بجائے مختلف عصبیتوں کی پرورش کرتا ہے اور استحصالی ہتھکنڈے استعمال کرتا ہے۔ اس سلسلے میں دوسری اہم بات جسے میں ضروری خیال کرتا ہوں وہ ہے خود تنقیدی کا طریقہ۔ ہمیں اپنی تحریروں کا اپنے رویّہ کا وقتاً فوقتاً تنقیدی جائزہ لیتے رہنا چاہیئے۔

مظہر جمیل۔ پاکستان کی تہذیبی فضا کے تعلق سے ایک سوال پیدا ہوتا اور وہ یہ کہ پاکستان دراصل مختلف تہذیبوں اور زبانوں کا ملک ہے۔ ان تہذیبوں اور زبانوں کا باہم اشتراک صدیوں سے جاری رہا ہے۔ لیکن آج ان تہذیبوں کا اشتراک کمزور ہوتا جاتا ہے اسے آپ کس طرح دیکھتے ہیں؟

سبط حسن۔ اس سلسلے میں، میں نے تفصیلی طور پر مسئلے کا جائزہ لیا بھی ہے اور اپنے خیالات لکھے بھی ہیں۔ یہاں بھی میں یہی بات دہراؤں گا کہ پاکستان کثیر القومی اور کثیر اللسان ملک ہے۔ یہ صورتحال کچھ ہمارے ہی ساتھ نہیں ہے دنیا کے بہت سے ملک ہیں جو اس صورتِ حال سے دوچار ہیں۔ بلکہ دیکھا جائے تو ایسے خوش نصیب ملک کم ہیں جن کی ایک زبان، ایک تہذیب، ایک تاریخ اور ایک مزاج ہو جیسے فرانس یا جرمنی۔ اب ان کے مقابل ہندوستان اور روس کی طرح ممالک زیادہ ہیں

جہاں مختلف تہذیبیں اور مختلف زبانیں اپنی اپنی جداگانہ شناخت رکھتی ہیں۔ ہمیں دیکھنا یہ چاہیئے کہ ان ممالک نے اس مسئلے کو کس طرح حل کیا ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ ان کثیر اللسان ممالک میں ہر زبان اور ہر تہذیب کو ترقی کے مساوی مواقع فراہم کر دیئے گئے ہیں لیکن کسی دوسری زبان اور تہذیب کی قیمت پر نہیں۔ لیکن ہمارے ہاں صورتِ حال ذرا مختلف رہی ہے اور ہم نے اس کو ہمیشہ سیاسی مسئلہ ہی کے طور پر دیکھا ہے۔ نتیجتاً سیاسی مصلحتیں اصل مسئلے کے حل میں مانع ہوتی رہی ہیں۔ حالانکہ قائدِ اعظم کے چودہ نکات جو قیامِ پاکستان سے قبل مرتب کئے گئے تھے اور جن کا اعادہ گول میز کانفرنس کے موقع پر بھی ہوا تھا، اس سلسلے میں واضح تھے۔ ان میں ہندوستان کے ہر صوبے کو زیادہ سے زیادہ خود مختاری دینے کا مطالبہ کیا گیا تھا۔ اس کے علاوہ قائدِ اعظم کی تقاریر کو دیکھئے، ان میں بھی وہ صوبوں کو زیادہ سے زیادہ اور مرکز کو کم سے کم اختیارات دینا چاہتے تھے لیکن پاکستان بنتے ہی ہم نے ایک مخالف سمت میں سفر شروع کر دیا، یعنی مرکز کو زیادہ سے زیادہ مضبوط کرنے کا نعرہ لگایا گیا۔ اور صوبوں کو برائے نام اختیارات تفویض کئے گئے۔ صوبوں کی حکومتوں میں آئے دن توڑ پھوڑ اور جوڑ توڑ کی حوصلہ افزائی کی گئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ مختلف علاقوں کے لوگوں میں محرومی کا احساس بڑھتا چلا گیا۔ نعرہ یہ تھا کہ ایک ریاست، ایک مذہب، ایک زبان، اور زبان بھی اردو جو کسی علاقے کی زبان نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس زبان کی اپنی خوبیاں ہیں جس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ یہی وہ زبان ہے جو ملک کے طول و عرض میں سمجھی جاتی ہے۔ میری بھی مادری زبان اور میں بھی اس کی ترقی کا دل سے خواہاں ہوں لیکن ظاہر ہے کسی دوسری زبان کی ترقی کی قیمت پر نہیں۔ اردو کو ہمارے مخصوص حالات میں ایک رابطے کی زبان کے طور پر قبول کیا جا سکتا تھا لیکن اسی وقت جب کہ مختلف صوبے کے لوگ ایسا کرنا چاہیں تاکہ زبردستی ان پر مقتوپ کر۔ پھر اشتعال کی حد یہ ہے کہ اسے "مقتدرہ زبان" یعنی صاحبِ اقتدار زبان کہا جا رہا ہے۔ اس صورتِ حال میں اصل بات یہ ہے کہ مختلف زبان بولنے اور مختلف تہذیبی روایت رکھنے والوں کے درمیان پیدا ہونے والے احساسِ محرومی کو دور کرنے کی صورتیں پیدا کی جائیں۔ لیکن اس کی طرف سنجیدہ کوششیں ہو ہی نہیں رہی ہیں بلکہ اس کے برعکس کوشش اس بات کی ہے کہ صوبائی منافرت کو زیادہ سے زیادہ تیز کر کے سیاسی اور معاشی مفادات حاصل کئے جائیں۔ اس طرح سارا مسئلہ ہی محض

سیاسی مسئلہ بن کر رہ گیا ہے اور تہذیبی استحصال کے ذریعے سیاسی مفادات حاصل کئے جا رہے ہیں۔
اس وقت اس سلسلے میں تین نقطۂ نظر سامنے آئے ہیں۔ پہلا یہ کہ پاکستان ایک قوم ہے۔ اس کی ایک تہذیب اور ایک زبان ہے۔ یہ وحدانی طرزِ فکر اور مضبوط مرکز کے حامی صاحبانِ اقتدار کی فکر ہے۔ دوسرا زاویۂ نظر یہ ہے کہ نہیں پاکستان کوئی قوم نہیں ہے اس کی کوئی زبان نہیں ہے۔ اس کی کوئی وحدت نہیں اور قوم اصل میں سندھی ہے، پنجابی ہے، بلوچی اور پختون ہیں۔ یہ ایک انتہا پسندانہ نقطۂ نظر ہے اور جس کو میں درست نہیں سمجھتا۔ تیسرا گروہ ان لوگوں کا ہے جو یہ کہتے ہیں کہ پاکستان مختلف قومیتوں کا ملک ہے۔ جہاں مختلف زبانیں اور تہذیبیں ہیں اور جو اپنی اپنی جداگانہ شناخت قائم رکھتے ہوئے بھی ایک فیڈرل ریاست کی حیثیت سے پاکستان کی حدود میں رہ سکتی ہیں۔ تو یہ تیسرا نقطہ ہی دراصل صحیح اندازِ فکر ہے۔ جہاں تک رابطے کی زبان کا تعلق ہے تو اس کام کے لئے فی الحال اردو سے بہتر کوئی زبان موجود نہیں ہے۔ انگریزی تو بہر حال رابطہ کی زبان بننے کی صلاحیت نہیں رکھتی، کیونکہ اس کو بولنے اور پڑھنے والے اتنی قلیل تعداد میں ہیں کہ اس کا بیان ہی کرنا بے محل ہوگا۔ اب رہ گئی اردو تو اس کی ترقی دوسری زبانوں کی قیمت پر بالکل نہیں ہونی چاہیئے۔ بلکہ اس سے خود اس زبان کو فائدہ کی بجائے نقصان پہنچے گا، جیسا کہ مشرقی پاکستان میں ہوا۔ وہاں اردو کے خلاف منافرت دراصل مرکز پسند استحصالی ٹولے کے خلاف منافرت تھی۔ جنہوں نے اردو کا نام لے کر بنگالی زبان اور تہذیب پر ترقی کی راہیں بند کی تھیں۔ لہٰذا وہی بنگالی جو اردو کے بارے میں پسندیدگی کا اظہار کرتے تھے اس کے دشمن بن گئے اور اب دیکھئے وہاں کیا صورتحال ہے۔ اگر یہاں بھی اردو دوستی کے روپ میں اس طرح کا استحصالی رویّہ اپنایا جاتا رہا تو یہاں بھی اس کے خلاف شدید ردِّ عمل کا پیدا ہونا بعید از قیاس نہیں، کسی بھی زبان کو ملک کے لوگوں کی مرضی اور استصواب کے بغیر تھوپا نہیں جا سکتا۔ تہذیبی و لسانی آزادی دراصل منسلک ہوتی ہے معاشی اور سیاسی آزادی سے، جو ہمارے ہاں محض حکمران طبقوں نے اپنے لئے مخصوص کر رکھی ہیں، جس کا تدارک جتنی جلد کر لیا جائے اتنا ہی بہتر ہوگا۔

مسلم شمیم۔ ترقی پسند ادب کے بارے میں اکثر یہ فتویٰ سننے میں آتا ہے کہ ترقی پسند ادبی تحریک مدت ہوئی ختم ہو چکی ہے اور اب ترقی پسند ادب ماضی کی چیز ہے؟

سبطِ حسن۔ دیکھئے، یہ سب باتیں بالکل بے معنی ہیں جس طرح یہ دعویٰ قیاسی ہے اسی طرح اس کے خلاف باتیں بھی بے بنیاد ہوں گی اگر آپ ثبوت میں نئی تحریروں کو پیش نہ کر سکیں۔ ایک زمانے میں ادب میں جمود کا نعرہ لگایا گیا تھا۔ پھر خود ادب کے مرحوم ہو جانے کی خبر سنائی گئی تھی لیکن لوگوں نے دیکھا کہ یہ خبر کس حد تک صحیح تھی۔ مجھے تو ادبی سرگرمی میں دن بدن اضافہ ہی ہوتا نظر آتا ہے اور مجموعی صورتِ حال سے بالکل مایوس ہونے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔ جہاں تک اُتار چڑھاؤ کا تعلق ہے تو دنیا کے ادب میں ایسے دور آتے ہی رہتے ہیں۔ خود انگریزی ادب کی آج جو صورتحال ہے اسے کوئی بہت زیادہ حوصلہ افزا تو نہیں کہا جا سکتا۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جس طرح آج کوئی مورخ تاریخی مادیت کا حوالہ دیئے بغیر تاریخ نہیں لکھ سکتا، چاہے وہ بورژوا مورخ ہی کیوں نہ ہو۔ اسی طرح آج کوئی ادیب ترقی پسندی کے آدرش اور مقاصد سے ہٹ کر بہتر ادب تخلیق نہیں کر سکتا ہاں ماضی پرستی یا خیال پرستی کی بات دوسری ہے۔ پھر ترقی پسندوں نے ادب کے ہر شعبہ میں جو کامیابی اور اضافے کئے ہیں اسے اگر کوئی جھٹلاتا ہے تو اسے آپ محض مخالفت برائے مخالفت اور جاہلانہ تعصب کے سوا اور کیا کہیں گے۔ زندگی کی حقیقتوں، اس کے تضادات اور معروضی حالات کو اب خارج از ادب رکھنا ممکن ہی نہیں رہا اور یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندیت کے مخالفین کے ہاں بھی کسی نہ کسی طور پر سماجی مسائل کا پرتو آتا جاتا ہے۔ لہٰذا زوال وغیرہ کا الزام یا دعویٰ اس طرح بے بنیاد اور بے معنی ہے جس طرح "ادب میں جمود" اور "ادب کی موت کا" اعلان بے معنی اور بے بنیاد ثابت ہوئے ہیں۔ ان معروضات پر زیادہ توجہ دینی بھی نہیں چاہیئے بلکہ ان معترضین اور خود ترقی پسندوں کو علاقائی زبانوں کے ادب میں ہونے والی قابلِ فخر ترقی پر نظر رکھنی چاہیئے۔ آج سندھی ادب میں جو ترقی پسندانہ نظریات سے بھرپور اور جاندار ادب تخلیق ہو رہا ہے یا پنجابی، بلوچی، پشتو، سرائیکی یا براہوی زبانوں کے ادب میں زندگی کی جس طرح عکاسی ہو رہی ہے اور ان زبانوں کے بولنے والوں کے معاشرتی، معاشی، سیاسی، اور تہذیبی مسائل جس طرح ان کے ادب میں جگہ پا رہے ہیں، کیا یہ ترقی پسند تحریک کی وسعت اور ہمہ گیریت کی نشاندہی کرنے کے لئے کافی نہیں ہے۔ ترقی پسندیت کا ٹھیکہ کوئی اردو لکھنے والوں ہی نے نہیں لے رکھا ہے بلکہ یہ تحریک ملک کی ہر زبان میں سرایت کر چکی ہے جس سے انکار

ممکن ہی نہیں۔

مسلم شمیم۔ اگر معترضین کے اعتراض کو تھوڑی دیر کے لئے تسلیم کر بھی لیا جائے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر ترقی پسند ادب کے مقابل کون سا ادب ہے جو پیش کیا جا سکتا ہے؟

سبط حسن۔ جی ہاں، بات تو یہی ہے اور اس دلیل کا معترضین کے پاس کوئی جواب ہوتا نہیں ہے۔ اس عرصے میں جتنی فکری تحریکیں مغرب میں پیدا ہوئیں ان سب کا چربہ ہمارے ہاں اُتارا گیا۔ بہت دنوں تک سارتر صاحب کی وجودیت کا ڈنکا پیٹا گیا کہ یہ ترقی پسندوں کے مقابل کی فکر ہے اور اس میں فرد کے ذاتی مسائل کا حل موجود ہے۔ ہمارے ہاں بھی بعض حضرات نے فیشن کے طور پر وجودیت کے نام پر لکھنا شروع کیا۔ پھر جدیدیت کا غلغلہ بلند ہوا اور لوگوں نے جدیدیت کے نام پر دور از کار اور بے مقصد ادب تخلیق کیا جانے لگا جس میں تاثر تو کیا معنی ابلاغ تک نہیں تھا، لیکن یہ سب لوگ آج بساطِ ادب پر کہاں ہیں۔ اس وقت تو بہ زعم خود معروف جدیدیوں کے ہاں بھی اس زاویۂ نظر کی طرف مراجعت ہوتی نظر آتی ہے جو اب سے پہلے ادب کو محض ایک شخصی فعل سمجھتے تھے اور ترقی پسندوں کی اس بات پر خفا تھے کہ تخلیقِ ادب ایک سماجی عمل کا نام ہے۔

بلراج ورما

ہماری آفاقی میراث

"رتا" دنیا کے لیے ہندوستان کا ایک عظیم تحفہ ہے ـــــ اپنشدوں میں اسے ابھے کہا گیا ہے۔

گوتم بدھ اس قادر مطلق میں یقین نہیں رکھتے تھے جسے ہم خدا کہتے ہیں ـــــ اور نہ ہی انھوں نے اس کی تبلیغ کی ـــــ اسی طرح ویدوں میں بھی کسی ایک واحد خدا کے وجود کو لازم قرار نہیں دیا گیا ہے۔ ویدانتی فلسفہ کے مطابق خدا ایک کائناتی حقیقت ہے جو پوری کائنات کا رب ہے۔ سچدانند سروپ نرآکار، سروشکتی مان، نیائے کاری، دیالو، اجنما، اجر، امر، ابھے، نت پوترا اور سرشٹی کرتا۔

ہندوستانی علم و دانش کی دوسری دین ہے وجود کا تسلسل۔ دوسرے مذاہب کے برعکس ہمارا یقین یہ ہے کہ کائنات کسی حادثاتی سبب سے وجود میں نہیں آگئی تھی اور نہ ہی یہ کسی آسمانی یا انسانی طاقت کا کرشمہ ہے بلکہ ایک اصول، ایک قانون، ایک ضابطہ کے تحت بتدریج تشکیل پذیر ہوئی اور یہ قانون وقت کے تصور سے بھی پہلے موجود تھا۔ غالباً اسی کو ویدوں میں 'رتا' کا نام دیا گیا ہے، یعنی دھرم اور موزونیت، یہ دراصل ہم آہنگی کا علم ہے۔

ہندوستانی فکریات کے مطابق زندگی کا انجام موت نہیں ہے اور نہ ہی زندگی جنم کے ساتھ وجود حاصل کرتی ہے، زندگی تو نام ہے ایک مسلسل ہم آہنگی کا جو درجہ بدرجہ فروغ پاتی ہے اور کبھی ایک مخصوص نقطہ پر مجتمع ہوتی ہے تو کبھی لامحدود بلندیوں

کو جالیتی ہے اور کبھی یہ عمیق گہرائیوں میں ڈوب جاتی ہے۔ لیکن اس کے باوصف یہ بلا تخفیف و تنسیخ، ازل تا ابد جاری و ساری رہتی ہے۔

اسی تصور نے ارتقاء کے عظیم اصول کو جنم دیا تھا۔ یہ تصور قرنوں سے ہندوستانی فلسفہ کی اساس رہا ہے۔ اور زیر زمین ندی کی طرح محض ہندوستانی ہی نہیں بلکہ متعدد دیگر ممالک اور تمدنوں کی علمی آبیاری کرتا رہا ہے، اگرچہ واضح طور پر اس حقیقت کو اکثر تسلیم نہیں کیا گیا —— اسی زیریں فکر نے پردۂ اخفاء میں رہتے ہوئے بھی پورے عالمی منظر نامے اور عالمی فکر پر تشکیلی اثرات مرتب کیے ہیں۔

ہماری مذہبی فکر تمام تردیدوں کے اندر موجود ہے تاہم اس کے اعادہ کے لیے وقتاً فوقتاً قادر مطلق کے اوتار دنیا میں آئے۔ ان اوتاروں کا ذکر ہماری کتابوں میں موجود ہے لیکن اس بات کو بھی خارج از امکان قرار نہیں دیا جا سکتا ہے کہ اوتاروں کا وجود دقیقہ سنج ہندوستانی ذہن کی ایجاد ہو، اور اس کا مقصد ایک لاینحل قسم کے سوال کا سہل الفہم اور اطمینان بخش جواب تلاش کر لینا ہو —— ارتقاء کا یہ عمل سست رفتار مگر مستقل تھا اور اس کا سفر کمیت سے کثرت کی جانب اور نوزائیدگی سے تکمیلِ کُل کی طرف تھا۔ اس سفر کا رخ خارج سے داخل کی جانب اور محض نام نہاد واقفیت سے دانشورانہ پختہ کاری کی طرف تھا۔

بھگوان کرشن ہمارے اوتاروں میں مکمل ترین اوتار مانے گئے ہیں، اور ان کا کلام و سندیش گیتا (جو شریمد بھاگوت ہی کا حصہ ہے) کی شکل میں موجود ہے۔ بھاگوت ہمارے اٹھارہ پُرانوں میں سب سے اہم مانی جاتی ہے۔ اس میں کل اٹھارہ ہزار اشلوک ہیں اور عام عقیدہ ہے کہ ہندو دھرم کی موجودہ فکر و عقائد کا نوّے فیصد حصہ اسی مقدس کتاب سے اخذ کردہ ہے اور یہ حقیقت بھی ہے کہ ہمارے اساطیر، تاریخ، اخلاقی و مذہبی ضابطے حتیٰ کہ زمان و مکان کے تصورات کے علاوہ ہمارے سارے فلسفے اسی خزانے سے ہی مستعار ہیں اور یہ خزانہ بھگوان کرشن اور ارجن کے مابین ہوئے مکالمات کے طفیل ہم تک پہنچا ہے۔

بھاگوت گیتا کا تاریخی حصہ وقت کے کسی تسلسل کا پابند نہیں ہے بلکہ گفتگو کی شکل میں کبھی پس منظر اور کبھی پیش منظر کی تکنیک کی مدد سے سب کچھ بیان کر دیا گیا ہے۔

اس میں ۱۲ کھنڈ (باب) ہیں اور ہر باب میں متعدد ادھیاے (ذیلی باب) ہیں دسواں باب سب سے طویل ہے اس میں ۹۰ ادھیائے ہیں، اس باب میں براہِ راست بھگوان کرشن کی داستانِ حیات بیان کی گئی ہے۔ دوسرا حصّہ ان کے پس منظر اور بعدازاں پیش آنے والے حالات سے متعلق ہے۔

ویدوں اور دیگر پرانوں کے مقابلے میں گیتا، رامائن اور اپنشد زیادہ مقبول ہیں اور ان کا مطالعہ بھی عام ہے۔ تاہم اول الذکر کا مرتبہ بہت بلند ہے اور انھیں ہماری روایات واقدار اور ہمارے تمدن و فلسفہ کے منبع و ماخذ کی حثییت حاصل ہے۔ اس کے باوجود ان صحائف کے سلسلے میں عام دل چسپی کے فقدان کی وجہ ان کی طوالت، ضخامت اور ان میں مندرجہ واقعات کی کثرت ہے جس میں اوسط درجہ کا ذہن الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک عام ہندو کے لیے مذہبی علم اور روشنی حاصل کرنے کے لیے گیتا، رامائن اور مہابھارت جیسے خزینے موجود ہیں جو ہندوؤں کی دو عظیم المرتبت ہستیوں رام اور کرشن کے کارناموں کے بیان سے بھرے پڑے ہیں۔

بھگوان رام کو مریادا پرشوتم کہا جاتا ہے، یعنی وہ ہستی جو (غیبی طاقتوں کے باوجود) اپنے عہد کے سماجی نظام کی حدود کے اندر رہتی ہے۔ دوسری جانب بھگوان کرشن سولہ کلاؤں کے اوتار ہیں، ان کے کارنامے اور ان کی تعلیمات انسانی سطح سے کہیں بلند اور آگے ہیں۔ وہ مکمل "بھگوان" ہیں۔ ان کے عہد حیات میں ہی ان کی پرستش ہوا کرتی تھی۔

اگر کُل نہ سہی تو کم سے کم ہمارے فلسفۂ حیات و مکتبِ فکر کا خاصا بڑا اور بنیادی حصّہ تو بھگوان کرشن ہی کا رہینِ منت ہے۔ وہ ایک کمسن گوالے کے روپ میں ہوں، راجکمار ہوں یا راجہ، ہر حثییت و منصب میں وہ اپنے ہم عصروں سے کہیں قد آور نظر آتے ہیں۔ بھگوان کرشن انسانوں کی طرح رہتے تھے انسانوں کی طرح ہی زندگی گزارتے تھے لیکن ان کا طریقۂ عمل کہیں بہتر اور ارفع تھا وہ اپنے عہد کے "بھگوان" تو تھے ہی مگر آنے والے زمانوں کے سارے "بھگوانوں" سے کہیں زیادہ ہر دلعزیز تھے —— ان کی قد آور اور عظیم ہستی (ورماٹ سروپ) کو صرف ان کی ماں یشودھا اور ارجن نے ہی دیکھا تھا (اور وہ بھی دیکھ کر انجان سے بن گئے تھے) اسی روپ نے انھیں ان کا اصل مقام بخشا تھا، وہ بھگوان تھے اور زمین پر انسانوں کے ساتھ رہنے کے لیے آئے تھے۔

گیتا میں بھگوان کرشن نے ارجن کے سامنے زندگی اور کائنات کے حقائق آشکار کیے ہیں۔ یہ سارا کلام موجود ہے مگر ہم ذہنی اعتبار سے بونے قد کے لوگ اس کی اہمیت آج تک سمجھ نہیں سکے ہیں۔

بھگوان نے ارجن سے کہا:

"ایسا کوئی زمانہ نہیں، جس میں مَیں نہیں تھا اور ایسا کوئی عہد بھی نہیں ہوگا جس میں تم اور یہ راجے مہاراجے نہ ہوں اور حقیقت یہ ہے کہ ایسا کبھی نہیں ہوگا کہ ہم سب نہ ہوں۔"

نام روپ کے اصول کے تحت دنیا کو کچھ بنیادی اشیاء سے تشکیل شدہ قرار دیا گیا ہے یہ اصول مزید وضاحت کرتا ہے کہ انسان اور بھگوان کے بیچ صرف نام اور شکل کا فرق ہے۔ یہی، نام روپ، ہے۔ زندگی فروغ پاتی اور ترقی کرتی رہتی ہے اور ارتقار کا عمل جاری رہتا ہے۔

ہندوستانی فلسفہ کے یہ بنیادی خیالات دوسرے مذاہب اور تہذیبوں میں بھی نظر آتے ہیں، مثلاً قدیم مصر، پیرو، میکسیکو، جاوا، کمبوڈیا، برما اور فلپائن کی تہذیبیں قابل ذکر ہیں۔ اسی قسم کے تصورات ہمیں زرتشتی عقائد میں ملتے ہیں۔ سورج کے قدیم مندر میں ایک ایسی عبارت ملی ہے جس میں درج ہے کہ انسان اور خدا در اصل ایک ہیں اور فرق صرف نام اور شکل کا ہے، یہ بنیادی طور پر مصری خیال ہے یا ہندوستانی کی کسی مقدس کتاب سے اخذ شدہ ہے۔ اس تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں، مماثلت یقینی ہے اور بھی مثالیں ہیں۔ موہن جوداڑو اور ہڑپہ کی کھدائی کے بعد یہ حقیقت سامنے آئی تھی کہ دورِ قدیم میں بھی تہذیب و تمدن کی تشریح کا چلن تھا۔

میکسیکو میں پائے جانے والے قدیم مندروں کا طرزِ تعمیر جنوبی ہند میں بنے مندروں سے ملتا جلتا ہے۔ اسی طرح پیرو کی تاریخ گواہ ہے کہ وہاں کے شاہی خاندانوں میں

سے ایک خاندان آئیر کہلاتا تھا۔ اب یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جنوبی ہند میں بھی آئیر پائے جاتے ہیں۔ اسی طرح جاوا اور مشرق بعید کے چند دیگر مقامات پر وہاں کے لوگوں کے نام ہندو ناموں سے ملتے جلتے ہیں اور یہ نام ان کے اسلام قبول کر لینے کے بعد بھی برقرار رہے ہیں — ارجن نام تو برما سے فلپائن تک آج بھی عام ہے۔

اگرچہ اسلام وحدت کی تعلیم دیتا ہے اور ہندو مذہب میں کئی کئی بھگوانوں کی گنجائش ہے، لیکن صوفی فکریات تقریباً بھاگوت فلسفہ کے متوازی ہی چلتی نظر آتی ہے۔ صوفیا، وصال کے قائل ہیں جس کا مطلب ہے خدا کی ذات میں مدغم ہو جانا۔

اگرچہ دنیا کے ماہرین مذاہب اور عالم اس بات کو کھل کر تسلیم نہیں کرتے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ بھاگوت کا اثر بہت گہرا اور آفاقی نوعیت کا ہے۔ جب لوگ اپنے اپنے ملکوں کی حدود سے باہر نکلے، سفر کیا اور دوسری قوموں کے ساتھ گھلے ملے تو ہندوستان اور دوسرے ممالک کے مابین فکر و فلسفہ کا تبادلہ ہوا۔

آج کے دور میں بھی یونیسکو اور دیگر بین اقوامی اداروں کی نگرانی میں ہوئے مطالعات سے بھی یہی ثابت ہوا ہے کہ روایتی فلسفیانہ تصورات یعنی تمام تہذیبوں اور فنون و ادب کی اساس تقریباً ایک جیسی ہی ہے — اور ہندو، یونانی، زرتشتی، ایرانی، مسیحی، مصری و اسلامی تہذیبوں میں متعدد ایسے تصورات ہیں جو اس امر کی تصدیق و توثیق کرتے ہیں اور چونکہ ہماری تہذیب قدیم ترین ہے، اس لیے ہمارا یہ دعویٰ حق بجانب ہے کہ عالمی تہذیب و تمدن پر سب سے ٹھوس اور گہرا اثر ہمارا ہی ہے۔ پھر کیا وجہ ہے کہ ہم اب کائنات کے مزید ارتقا پر اثر انداز نہ ہوں اور اپنے روایتی کردار کو موثر طور پر ادا نہ کریں۔

ارتقا ایک عملِ مسلسل ہے، بھاگوت کے مطابق پہلے اوتار متسیہ تھے، جن کے عہد میں مچھلیاں ہی زندگی کا اولین اور واحد ثبوت تھیں۔ اس کے بعد رینگنے والے اور پھر تیرنے والے اور پھر نیم انسانی وجود والے بونے انسان اور آخر کار حضرت انسان خود وجود میں آئے، اور پھر انسان اس قابل ہوا کہ اپنے آپ کو قدرتی عناصر کی گرفت سے آزاد

کرا کے اپنے منشار کے مطابق زندگی گزار سکے۔ پھر انسان نے اپنے گرد و پیش کے بارے میں فکر و تردد شروع کیا اور اس طرح نتائج بر آمد کر کے وہ تمام اشیار کی گہرائی تک پہنچ سکا۔ اس پورے نظام کو سمجھ سکا اور بالآخر سچائی تک اس کی رسائی ممکن ہوئی۔ ایک بار جب اس پر اپنی آفرینش کا راز منکشف ہو گیا وہ خود خالق بن گیا اور اس نے کہا "اہم برہم" (میں خود خدا ہوں)

بھاگوت کو بہت سے لوگوں نے پڑھا ہے، اس کے بارے میں وعظ بھی دیے ہیں۔ لیکن ہمارے عہد میں اگر کسی شخص نے اس کو صحیح طور پر سمجھا اور اس کی دانش کو گرد و پیش کی دنیا میں عملی طور پر استعمال کرنے کا خواب دیکھا — تو وہ مہاتما گاندھی ہی تھے۔ گاندھی جی باعمل انسان تھے۔ ہم ان کا احترام تو بہت کرتے ہیں، ان کے خیالات کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔ مگر ان کی تقلید ہم نہیں کر پاتے۔ ہم نے غیروں کی غلامی کا لبادہ اتارنے کے لیے تو ان کی خدمات حاصل کر لیں، مگر جب آزادی مل گئی تو ہم نے ان کے مشوروں کو مسترد کر دیا۔

آج گاندھی کے قائم کردہ اعلیٰ و ارفع اخلاقی تصورات ہمارے مقدس آئین میں درج ہیں، لیکن ہم حسب ضرورت و خواہش اس آئین میں تبدیلیاں کرتے رہتے ہیں، اس کا نتیجہ کیا ملا ہے؟ ہمارے ہر عمل کا ردعمل سامنے آیا ہے اور ہمارے مسائل و مصائب میں اضافہ ہوا ہے، نظر کا فریب بڑھا ہی ہے۔ ہم نے تیز تر نتائج کے لیے کوشش کی مگر ہمیں سرے سے کوئی نتیجہ حاصل ہی نہیں ہوا۔ ہم آج آزادی وطن سے پہلے کے مقابلے میں کہیں زیادہ خراب حال میں ہیں اور جب ہم اپنے گرد و پیش کی ہی اصلاح نہیں کر سکتے تو ہم بھاگوت کے درس کو نئے عالمی نظام پر اثرانداز کرنے کا فریضہ کس طرح انجام دے سکتے ہیں؟ کیا ہم نے غیر ملکی جبر و استبداد کے خلاف جنگ اسی لیے لڑی تھی کہ ہمارے چُنے ہوئے نمائندے ہم پر اس برے انداز سے حکومت کریں۔ کیا اس لڑائی کا مقصد محض کچھ مادی فائدے حاصل کرنا تھا اور وہ بھی صرف چند لوگوں کے لیے۔ کیا اسی لیے ہم آزادی کا مطلب صرف زیادہ کارخانے، سیمنٹ کی فلک بوس عمارتوں کے جھنڈ اور جنتا جناردن کی دولت کا نئے خداؤں کے چہیتوں کی جیب میں ٹھونسنا ہی تھا آج ہمارے فلسفی کہاں ہیں۔ ہمارے فنکار ہمارے دانشور اور سائنس دان کہاں ہیں؟ ہمارے

بقیہ ۱۵۹

پروفیسر گوپی چند نارنگ

اُدب کی سماجیت کی اجارہ داری

انسان نے جب سے مل جل کر رہنا سیکھا اور آبادیاں بنائیں، انسانی سماج بھی وجود میں آگیا۔ جیسے جیسے شعورِ انسانی نے ترقی کی اور اظہار کے وسائل پر قدرت حاصل کی، ادب کے اولین نمونے سامنے آئے۔ شروع شروع میں فن کار کا سیدھا سچا رشتہ انسان کے تحیر و تجسس اور زندگی کے گوناگوں مناظر و آثار کوائف سے تھا۔ ادب انسان کے بے ساختہ جذبات کا اظہار تھا۔ سماج یا سماجی مسائل کے الگ سے تصور کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ نظام شمسی کے روشنی اور تاریکی کے دائرے، مظاہر فطرت کی رنگا رنگی، وسعت اور بے پایانی، زندگی کے نشیب و فراز اور انسانی نفس و ذات کی دھوپ چھاؤں کے دھند لکے انسان کے باطن میں جو ہلچل اور ہنگامہ پیدا کرتے تھے، ان کا اظہار ادب میں ہوتا تھا۔ حتاکہ رزمیہ کے وہ شاہکار اور عہدِ وسطیٰ کے ادبیات عالیہ کے وہ نمونے سامنے آئے جو آج بھی انسانی میراث کا مہتم بالشان حصّہ ہیں اور عالمی ادب جن پر فخر کرتا ہے۔ سماج کا تصوّر اٹھارہویں صدی کے یورپ میں پیدا ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب

ہندستان ابھی اپنے عہد وسطا سے گزر رہا تھا اور مغلوں کی تہذیب اپنے آخری دور میں داخل ہوچکی تھی۔ بھگتی اور تصوّف کی انسان آشنا تحریکیں اگرچہ اپنے عروج کو پہنچ کر منتشر ہو چکی تھیں لیکن کھوکھلی مذہبیت، برہمنیت اور ملائیت کے خلاف ان تحریکوں نے بغاوت کا جو پرچم کھولا تھا اور انسان اور انسان، انسان اور خدا اور انسان اور کائنات کے جس غیر رسمی، حرکی اور شخصی رشتے پر زور دیا تھا، مذہبی ڈوگما کی جکڑ بندیوں پر جو ضرب لگائی تھی اور باطنی و روحانی تجربے پر مبنی جو نعرۂ حق بلند کیا تھا، اس کا اثر ابھی باقی تھا اور فرد کی عظمت اور وقار سماج کے مجرد تصوّر کی قربان گاہ پر ابھی بھینٹ نہیں چڑھا تھا۔ البتہ سنہ ستّاون کے ہنگامے کے بعد سر سیّد کے اخلاقی اور تعلیمی خیالات کے زیر اثر حالیؔ اور آزاد اور ان کے تابعین نے جس طرح کا ادب پیش کیا، اس میں پہلی بار سماج کے الگ تصوّر کی پرچھائیاں ملتی ہیں اور اصلاحی لَے کا احساس بھی پایا جاتا ہے۔ لیکن یہ اصلاحی لَے ادب کے ایک رُخ یا وقتی استعمال کے طور پر تھی، ادب کے نصب العین کے طور پر نہیں۔ اس کے برعکس بیسویں صدی کے چوتھے دہے میں جب سیاسی محرکات کی بنا پر ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا تو پہلی بار سماج کا وہ تصوّر سامنے آیا جو نہ صرف فرد سے ممیز اور متقابل تھا بلکہ اس پر فوقیت بھی رکھتا تھا۔ فرد اور سماج کی اس ثنویت اور فرد پر سماج کی بالادستی کے تصوّر کا نتیجہ یہ ہوا کہ ادب جو انسان کی مسرّتوں اور غموں کے اسرار، خوبصورتی و بدآہنگی، حق و باطل کی کشمکش، حوصلوں اور شکستوں اور چھوٹے بڑے بھیدوں کی بے کراں اور لا مختتم داستان کا حصّہ تھا، طبقاتی کشمکش، انقلابی شعور اور سماجی اصلاح و ترقی کے یک سُرے نعروں سے گونجنے لگا۔ اردو ادب میں سماجی معنویت، مقصدیت اور افادیت کا تذکرہ اسی دور کی دین ہے۔ اور اس کی تلقین اس شد و مد کے ساتھ کی جانے لگی گویا اصل ادبی اقدار یہی ہوں اور ادب میں کھرے کھوٹے یا اعلا و ادنا کا فیصلہ صرف انہیں بنیادوں پر ہونا ہو، اور صدیوں کے جانچے پرکھے ہوئے ادب کے اپنے ادبی معیاروں کی سرے سے کوئی اہمیت ہی نہ ہو۔ سماجی معنویت اور افادیت کے مبلغین نے اپنی ترغیب ذہنی کے رشتے حالی سے ملائے اور اس

بات کو کچھ تو اپنی سادہ لوحی کی بنا پر اور کچھ عمداً نظر انداز کر دیا کہ وہاں اصلاحی لے ادب کے ایک ہنگامی استعمال کے طور پر آئی تھی، ورنہ نصب العین وہی ادبی اور جمالیاتی تھا جس کا نمونہ غالب کی شخصیت اور شاعری تھی اور جسے خود حالی نے مثالی معیار کے طور پر نہ صرف قبولا بلکہ پیش بھی کیا تھا۔

ادب کے سماجی پہلو، سماجی شعور اور سماجی معنویت سے اگر وہ معنی مراد لیے جائیں جو مارکسی خیالات کی جزوی تعبیر سے یا لینن کی تعلیمات کے اثر سے ادب میں آئے اور انہیں کو ادب کا مقصد و منتہا قرار دیا جائے، تو یہ ثابت کرنا ہوگا کہ انسان کی ادبی میراث کا بیشتر حصہ جو اس معنی میں "سماجیت" سے بہرہ اندوز ہونے کا شرف و امتیاز نہیں رکھتا، یا آرٹ اور ادب کے بہت سے شاہکار جو واضح طور پر اس معنی میں غیر سماجی، غیر افادی اور غیر مقصدی ہیں، وہ سب کے سب سرے سے ادب و آرٹ کہلانے کا حق ہی نہیں رکھتے۔ لیکن اس کا کیا کیجیے کہ ایسے شاہکار شاہکار ہیں اور صدیوں سے لاکھوں کروڑوں لوگ ان سے متاثر اور محظوظ ہوتے رہے ہیں اور ان کا شمار اعلا ادب و آرٹ کے نمونوں میں ہوتا آیا ہے اور ہوتا رہے گا۔ ادب کی سماجی معنویت کا تقاضا بعینہٖ ویسا تقاضا ہے جیسا انسانی ارتقا کی مختلف منزلوں میں دینی اور اخلاقی معلّمین اور مصلحین ادب سے کرتے رہے ہیں۔ اس میں کلام نہیں کہ ادب سے تعلیمی اور اخلاقی اثرات مرتب ہوتے ہیں اور ہو سکتے ہیں، لیکن مذہبی یا اخلاقی تعلیم و تبلیغ ادب کا مقصد یا نصب العین نہیں۔ اگر ایسا ہو تو پھر دینی اور اخلاقی کتابوں کے جو دفتر کے دفتر موجود ہیں، وہ کس کام کے لیے ہیں۔ اسی طرح اگر ادب کا مقصد و منہاج سماجی اور سیاسی اصلاح و ترقی ہوتا تو سیاسیات، معاشیات اور سماجیات کے علاوہ نظاموں کے وجود کا کیا جواز ہوگا۔ اور تو اور ادب کا لسانی کردار بھی اس کی کل ماہیت کا ترجمان نہیں۔ ادب کو لفظوں کا کھیل کہا جاتا ہے۔ ادب زبان کے تخلیقی استعمال کا کرشمہ ہے۔ الفاظ و اصوات، پیرائے اور اسالیب ادب کا وہ وسیلہ ہیں جن کے ذریعے ادب متشکّل و مرتّب و محفوظ و مربوط ہوتا ہے اور ادب سے زبان کی تعلیم کا کام بھی لیا جاتا ہے، لیکن اگر یہ

سوال کیا جائے کہ کیا ادب زبان کی تعلیم دینے کے لیے خلق کیا جاتا ہے یعنی کیا ادب کا منتہا اور نصب العین زبان کی درس و تدریس ہے تو جواب نفی میں ملے گا۔ جب یہ حیثیت زبان کے رابطے کی نہیں جس کے ذریعے سے ادب اظہار پاتا ہے تو دینی، اخلاقی، اصلاحی، معاشی اور سماجی اثرات کو جن کی حیثیت محض اثرات کی ہے، ان میں ادب کی ادبیت کو مضمر کیسے دیکھا اور دکھایا جاسکتا ہے۔ ادب کے جوہرِ اصل یا ماہیت، کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو ان اثرات میں سے کسی کا ہونا یا نہ ہونا دونوں برابر ہیں اور ادب میں ان کا وقوع یا عدم وقوع محض اتفاقی ہے۔ گویا کسی فن پارے کی ادبیت کا انحصار اس کے دینی یا اخلاقی یا معاشی یا سماجی ہونے پر قطعاً نہیں۔ کیونکہ مذہب، اخلاق، معاشیات اور سماجی اور سیاسی نظریے علم ہیں۔ اور ادب علم نہیں، فن ہے۔ چنانچہ ادب کی ادبیت یا ادب کی ادبی اور جمالیاتی اقدار ان عوامل سے الگ آزادانہ اپنا وجود رکھتی ہیں۔ یہ عوامل و عناصر ادب کا ایک رُخ یا ہنگامی استعمال تو ہو سکتے ہیں لیکن کل ادب نہیں یعنی ادب کے منہاج و مقصد اور نوعیت و ماہیت سے ان کا کوئی اساسی اور کلّی علاقہ نہیں۔ جس طرح ادب نے اپنے ارتقائی سفر کے دوران میں مذہبی اور اخلاقی معنویت کے تقاضوں کو مسترد کیا تھا، اردو میں آزادی کے بعد کی نسلوں نے سماجی معنویت، مقصدیت اور افادیت کے اشتہاری اور سیاسی تقاضوں کو غیر ادبی اور غیر جمالیاتی قرار دے کر نہ صرف یہ کہ ان کا استرداد کیا بلکہ ان کی سیاسی نوعیت کو بھی بے نقاب کیا۔ نئے ادیبوں نے اصرار کیا کہ ہر انسانی عمل کی طرح ادب بھی ایک عمل ہے اور ہر انسانی عمل چونکہ سماجی عمل ہے، اس لیے ادب بھی سماجی ہے، اور الگ سے اس کی سماجیت پر زور دینا یا اس کے سماجی طور پر مفید یا غیر مفید ہونے سے بحث کرنا غیر ادبی انداز نظر ہے۔ سنہ پچپن چھپن کے لگ بھگ اردو میں جو ادبی رجحانات جدیدیت کے نام سے سامنے آنا شروع ہوئے، ان میں وجودیت کے اثرات اور فرد کی فردیت سے کہیں زیادہ اصرار ادب اور آرٹ کی آزادی و خود مختاری اور ادب کی ادبیت اور فنی حیثیت پر کیا گیا تھا جو پچھلے دو دہوں کی اشتہاریت اور خطابت کا براہِ راست ردّ عمل تھا۔ ادبی اقدار کی بحالی کی اس کشاکش کے دوران

ان ترقی پسندوں نے جو نسبتاً نوجوان تھے، جب جمی جمائی بساط کو پلٹتے دیکھا تو جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کا نام دے کر اس کے ادبی اور جمالیاتی اثر و نفوذ کو کم کرنے اور پیروں کے نیچے کی زمین پر قدم جمانے کی اپنی سی کوشش کی (جو زندہ رہنے کی فطری خواہش کے عین مطابق تھی) لیکن فکری اعتبار سے باطنی تضاد کا شکار تھی۔ چنانچہ ادب کی اپنی حرکیت اور جدلیاتی عمل نے جلد ہی ادب میں آئیڈیا لوجی کے ذریعے درآمد کی ہوئی سماجی، معاشی اور سیاسی اقدار کو بے نقاب کر کے انہیں ہمیشہ کے لیے سکۂ کاسد اور ٹکسال باہر قرار دے دیا۔ جدیدیت کے رجحان کے تحت جو ادب سامنے آیا یا آرہا ہے، وہ پچھلے ادب سے کہیں زیادہ سماجی ہے اور گہرے طور پر سماجی ہے۔ در اصل ادب کا سماجی یا غیر سماجی ہونا آئیڈیا لوجی یا فارمولے کا مرہونِ منت نہیں۔ ادب سماجی ہے ہی اور دنیا کے ادب کا بڑا حصہ مارکسی نہ ہونے کے باوجود سماجی ہے اور رہے گا۔ اس ضمن میں وارث علوی کی یہ رائے نہایت صائب ہے:

> "اگر کوئی فنکار یہ کہتا ہے کہ ہزار رنگ حقیقت کو آدرش کی عینک سے نہیں، بلکہ کھلی آنکھ سے دیکھنا چاہیے تو اس پر سماجی غیر ذمہ داری کا الزام کیسے عائد ہو سکتا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ مارکسزم کی سوئی کے سوراخ سے نکل کر ہی سماج کا اونٹ ادب میں چہل قدمی کرے۔"

رہی ادب کے سماجی طور پر غیر مفید ہونے کی بات، تو اس حقیقت کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے کہ اگر افادیت ہی کی تلاش ہے تو علومِ مفیدہ کی کیا کمی ہے، یہ تقاضا وہاں کرنا چاہیے فنونِ لطیفہ سے نہیں۔ لے دے کے فنونِ لطیفہ ہی کی فضا تو وہ فضا ہے جس میں فنکار اپنے تخیل، جذبے اور وجدان کے ذریعے بلا روک ٹوک اور بغیر سود و زیاں کے خوف و خطر کے 'مستانہ وار' پرواز کرنا چاہتا ہے یہی وجہ ہے کہ دنیا کے ادب کا بڑا حصہ سماجی طور پر غیر مفید ہونے کے باوجود ادب ہے' اور ادب رہے گا۔ 'زہرِ عشق' کو مدتوں مخربِ اخلاق سمجھا جاتا رہا، آج بھی ایسے لوگ ہوں گے جو اسے یا میر اثر کی مثنوی 'خواب و خیال' کو یا رسوا کے ناول 'امراؤ جان ادا' کو بہو بیٹیوں سے چھپا کر پڑھتے ہوں گے

سحرالبیان یا گلزارِ نسیم یا سب رس یا باغ و بہار یا فسانۂ عجائب میں یا محمد قلی قطب شاہ کی شاعری میں سماجی فلاح و بہبود کا کون سا پہلو ہے؟ غزل اردو کی مقبول ترین صنفِ سخن ہے جو بنیادی طور پر شخصی اور نجی لمحوں کی داخلی و جذباتی واردات کا بیان ہے، نیز جس کا تعلق خارجی حقائق سے کم سے کم ہے اور جو باطن کی کائنات کی خبر لاتی ہے یا دلوں کے پُراسرار رشتوں کا بیان کرتی ہے یا مابعد الطبیعاتی دھند میں کھوئی رہتی ہے۔ ظاہر ہے جو صنفِ سخن جتنی زیادہ شخصی اور موضوعی ہوگی، سماجی نقطۂ نظر سے وہ اتنی ہی غیر افادی اور غیر مقصدی بھی ہوگی کیونکہ وہ ذات و کائنات کے باطنی منظرنامے کی محاکات سے صرفِ نظر نہیں کرے گی۔ اس لیے کہ انسان اور اس کے مسائل صرف وہی نہیں جو خارج میں نظر آتے ہیں۔ اسما اور اشکال کے رشتوں کے پیچھے اَن گنت دکھائی نہ دینے والے باطنی اور داخلی رشتے بھی ہیں جو خارجی رشتوں سے کہیں زیادہ طاقت ور اور پائیدار ہیں اور جو دراصل خارجی رشتوں کو ان کی صورت اور سمت دیتے ہیں۔ ادب شعور و لاشعور اور خارج و باطن اور جسم و روح کے تمام رابطوں کے عمل و ردِعمل کا نام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عشقیہ شاعری، رومانی شاعری یا قدیم سنسکرت کاویہ جن میں انسانی خوشیوں، حوصلوں اور دکھوں کا بیان ہے یا دورِ اوّل کی رزمیہ شاعری یہ سب کے سب غیر افادی اور غیر مقصدی ہیں۔ اس کے باوجود ان میں اعلا ادبی نمونوں کی کمی نہیں۔ اردو کے کلاسیکی سرمائے میں میر تقی میرؔ کی عظمت کا سب نے اعتراف کیا ہے۔ ناسخؔ کے قول پر تو غالبؔ نے بھی صاد کیا ہے کہ آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں۔ سب انہیں خدائے سخن بھی کہتے ہیں۔ ان کے چند سامنے کے شعر دیکھیے جو زبان زدِ خاص و عام ہیں اور غور فرمائیے کہ ان میں سماجی افادیت کا کون سا پہلو ہے:

۱۔ آرزو اس بلند و بالا کی
کیا بلا میرے سر پہ لائی ہے

۲۔ ہے تصنّع کہ لعل ہیں وے لب
یعنی اک بات سی بنائی ہے

۳۔ کیا خوبی اس کے منہ کی اے غنچہ نقل کریے
تو تو نہ بول ظالم بو آتی ہے دہاں سے

۴۔ چلتے ہیں ناز سے جب ٹھوکر لگے ہے دل کو
آتی نہیں سمجھ میں ان دلبروں کی چالیں

۵۔ ساعدِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول وقسم پر ہائے خیال خام کیا

۶۔ ایسے آہوے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا، اعجاز کیا، جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

۷۔ کچھ موج ہوا پیچاں اے میرؔ نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

۸۔ عشق ہمارا آہ نہ پوچھو کیا کیا رنگ بدلتا ہے
خون ہوا دل داغ ہوا پھر درد ہوا پھر غم ہے اب

۹۔ گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میرؔ میرؔ کر اس کو بہت پکار رہا

۱۰۔ غم رہا جب تک کہ دم میں دم رہا
دل کے جانے کا نہایت غم رہا

۱۱

میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی
ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا

۱۲۔

دل کی تہ کی کہی نہیں جاتی نازک۔ ہے اسرار بہت
انچھر تو ہیں عشق کے دو ہی لیکن ہے بستار بہت

۱۳۔

کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میرؔ نہایت پاس عزت داراں ہے

۱۴۔

نہ دیکھا میرؔ آوارہ کو لیکن
غبار اک ناتواں سا کو بکو تھا

۱۵۔

اے شور قیامت ہم سوتے ہی نہ رہ جائیں
اس راہ سے نکلے تو ہم کو بھی جگا جانا

۱۶۔

ہوگا کسی دیوار کے سائے کے تلے میرؔ
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

۱۷۔

سر کسو سے فرو نہیں ہوتا
حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

۱۸۔ دل کہ یک قطرہ خوں نہیں ہے بیش
ایک عالم کے سر بلا لایا

۱۹۔ زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

۲۰۔ ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرؔ ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

اشعار ایک سے چھ تک عشقیہ شاعری کے معروض یعنی جسم اور اس کی اس کشش کے بارے میں ہیں جو اپنی لطافت جنسی جذبے سے حاصل کرتی ہے۔ اشعار سات سے تیرہ تک محبّت کے مختلف ظواہر کو الفت کے بارے میں ہیں یعنی محبّت میں دل پر کیا گزرتی ہے اور تخیل دردمندی کے افق کو کس طرح اپنی جولانگاہ بنا لیتا ہے۔ اور آخری سات اشعار عشق کے موضوع یعنی بندہ حرماں زدہ و آرزو گرفتہ کے اثبات ذات سے متعلق ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان تمام اشعار کا مرکز و محور عاشقانہ احساسات و جذبات یا ان کی ترفع رسیدہ کیفیات ہیں۔ ان میں سماجی افادیت کی کوئی بات نہیں۔ اس کے باوجود اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ یہ اعلا پایے کے اشعار ہیں۔ مارکسی جمالیات اگر ان کے زبان زد خاص و عام ہونے کا کوئی جواز پیش کر سکتی ہے تو یہ کہ یہ اشعار متوسط طبقے کی جاگیر دارانہ جمالیات کا مظہر ہیں، اور عوامی انقلاب کے لیے اس جمالیات کو بدلنے کی ضرورت ہے۔ مارکسی جمالیات کی سب سے بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ تھوڑی ہی دیر میں اپنے یک رخے پن کا شکار ہو جاتی ہے۔ وہ انسانی مسائل کو انسانی مسائل کی کسوٹی پر نہیں سماجی اصلاح اور ترقی اور سیاسی و معاشی معنویت کی کسوٹی پر کستی ہے جو غیر ادبی اور غیر جمالیاتی طریقۂ کار ہے۔ اس کی دلچسپی ادب سے زیادہ طبقاتی شعور، پیداواری رشتوں، جدلیاتی

مادیت، اقتصادی مسائل اور اشتراکی نظام سے ہے۔ وہ حقیقت کا انتخاب اس طرح کرتی ہے کہ حقیقت کا صرف وہ رُخ سامنے آئے جو اس کے اشتراکی نصب العین کی ترویج میں مدد دے سکے جبکہ حقیقت بت ہزار شیوہ ہے، اس کے کئی پہلو، کئی رخ اور کئی پرتیں ہو سکتی ہیں جنہیں فنکار اپنی نظر اور یقین و گمان کے دھندلکوں میں اپنے طور پر بھٹکنے اور راہ پانے ہی سے جاننے کی کوشش کرتا ہے۔ آئیڈیالوجی خواہ اشتراکی ہو یا کوئی اور ڈوگما کی طرف لے جاتی ہے اور ڈوگما فکر و نظر کی آزادی اور سالمیت کو محدود کر دیتا ہے۔ نتیجتاً فنکار کی تخلیقی آزادی اور غور و فکر کی طاقت سلب ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ ایک ہی راستے پر چل سکتا ہے، ایک ہی سطح کو پا سکتا ہے اور زندگی جو ہزاروں لاکھوں جھلملاتے رنگوں اور ہر لحظہ بدلتی کیفیتوں اور پیچیدہ رازوں کا پُر اسرار گہوارہ ہے، اس کے نزدیک صرف سفیدی اور سیاہی یا تاریکی اور روشنی کے دو سادہ دائروں میں سمٹ جاتی ہے اور فنکار دانشورانہ غور و فکر کی کمی کو خطابت، جوشِ بیان اور آرائشِ لفظی سے پورا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ادب میں کمٹ مینٹ کا مسئلہ بھی سماجی معنویت پر سیاسی اصرار کی دوسری شکل ہے۔ کمٹ مینٹ کے بارے میں بنیادی سوال یہ پوچھنا چاہیے کہ کمٹ مینٹ کس سے؟ آئیڈیالوجی خواہ کوئی ہو، وہ فنکار کی دانشورانہ فکر اور فلسفیانہ آزادی پر پہرہ بٹھاتی ہے۔ رہا سماج سے وابستگی کا مسئلہ تو وابستگی تو اس سے ہوتی ہے جو انسان سے الگ وجود رکھتا ہو۔ سماج ایک ذہنی تجرید، ایک تصوّر ہے۔ اس کی اصل تو انسان اور انسان کی ذات اور زندگی ہے اور ادب عبارت ہی انسان اور انسان کی ذات و زندگی کے خارجی و داخلی مسائل کے تخلیقی اظہار سے ہے تو پھر وابستگی کا سوال کیوں؟ دراصل اس سوال کی بنیاد ہی فرد اور سماج کی ثنویت پر ہے۔ یہ گویا ایک چور دروازے کے ذریعے ادیب کی تخلیقی آزادی پر پہرہ بٹھانے اور سماج کی بالادستی کو قبول کرنے کا مشورہ ہے جو ادب اور آرٹ کی خود مختاری کے منافی ہے۔ جب ادب انسان اور انسان کے مسائل ہی سے وابستہ ہے تو پھر کمٹ مینٹ کس سے؟ فنکار کا سب سے بڑا

کمٹ مینٹ اپنی ضمیر کی آواز ہے، اپنے تجربے، اپنی نظر، اپنی انفرادیت اور زندگی کی چھوٹی بڑی بھول بھلیوں میں اپنی فکر پر اصرار کرنے سے ہے۔ زندگی ہر لحظہ نیا رنگ، نیا منظر اور نئے راز پیش کرتی ہے۔ اس کی بوقلمونی، اس کا حسن، اس کی دلآویزی اور اس کی پُر اسراریت کی کشش لازوال ہے۔ اس میں کوئی قدم آخری قدم نہیں۔ اس کا کوئی نقطہ نقطۂ آغاز نہیں اور کوئی نقطہ نقطۂ انتہا نہیں۔ جس طرح زبان میں لفظوں اور حرفوں کی تعداد محدود اور مقرر ہونے کے باوجود ان سے مل کر بننے والے کلموں کی تعداد لامحدود ہے اور کلموں کی طوالت بھی لامحدود ہے۔ اسی طرح زندگی یا حقیقت کی نقاب کشائی کے ہر امکان سے ہزاروں لاکھوں کروڑوں دوسرے امکان پیدا ہوتے ہیں، اور محبت کی کہانی کی طرح زندگی کی تفسیر و تعبیر کی داستان کا بھی کوئی اختتام نہیں، سناتا جارہا ہے جس کو جتنا یاد ہوتا ہے۔ دیدۂ بینا کا کام ہر رنگ میں وا ہو جانا ہے ایک رنگ پر اصرار فن کو انجماد اور سطحیت کی طرف لے جاتا ہے۔ فنکار کو تو جزو میں کل اور کل میں جزو کے ادراک کا اہل ہونا پڑتا ہے۔ زندگی کا جلوۂ صد رنگ سامنے ہے، شرط مژگان اٹھانے کی ہے، لیکن اس کی صلاحیت ان ادیبوں میں پیدا نہیں ہو سکتی جو مصلح اور معالج بننے کا بیڑہ اٹھالیتے ہیں۔ اس سے زندگی کی جامعیت اور سالمیت سے محبت کرنے والا ذہنی رویہ مجروح ہوتا ہے۔ زندگی کے بھیدوں کو جاننے اور تجربے اور مشاہدے کے لیے صرف ظاہر کی آنکھ ہی نہیں بلکہ باطن کی آنکھ بھی کھلی رہنی ضروری ہے۔ ادب حقائق کے انتخاب میں آزاد و بے باک ہوگا تو وہ حقیقت کو کسی میر، سودا، غالب، آتش یا فراق کی نظر سے دیکھ سکے گا۔ یہ اگر صحیح نہ ہوتا تو فیض کی رمزیت ترقی پسندوں کی مخالفت کے باوجود اپنی جمالیاتی حیثیت کو کیوں منوالیتی یا دور آخر کے مخدوم کی اہمیت بتدریج کیوں بڑھتی رہتی یا مجاز اپنی ابتدائی ہر دلعزیزی کے باوجود کیوں محض رومانی شاعر قرار دے دیے جاتے۔ نیز کیفی اعظمی کی شاعری اپنی سماجی معنویت کے باوجود کیوں اہمیت حاصل نہ کرسکی۔ اتنا ہی نہیں راشد اور میراجی جو تین دہوں تک برابر ناتحسین شناسی اور بے قدری کا شکار رہے اور طرح طرح کے اعتراضات کا نشانہ بنائے

جاتے رہے۔ بالآخر وہ کیوں اس عہد کے اہم ترین شعرا میں شمار ہونے لگے اور اختر الایمان کے شعری امتیاز کو قبول عام کی سند کیوں حاصل ہو گئی۔

ادب کو بجا طور پر انسانی زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی کہا گیا ہے۔ ادب کی اہمیت اور معنی خیزی اسی میں ہے کہ وہ رموزِ حیات کا عرفان اور اسرار کائنات کا علم بخشتا ہے اور غور و فکر سے زندگی کی بصیرت پیدا کرتا ہے۔ سماجی ادب کی معاشی نظر کیونکہ حقائق کے انتخاب پر پابندیاں لگاتی ہے اور فنکار کے فطری تحیر، تجسس، تشکیک اور تجربے کی راہیں مسدود کرتی ہے۔ اس لیے وہ سچے ادب کی تخلیق میں معاون نہیں ہو سکتی۔ انسانی زندگی میں فطرت، نفسیات اور جبلت کی کتنی وادیاں اور گھاٹیاں ایسی ہیں جن کا راز آج تک کوئی نہ پا سکا۔ زندگی میں نشیب و فراز، حسن و بدصورتی سبھی کچھ ہے۔ فنکار کا راستہ تلاش و تجسس کا اور جانے بوجھے حقائق سے گریز کا راستہ ہے۔ انحراف، اختلاف، اجتہاد اور انقطاع اس کا مسلک ہے۔ خواہ معاشرے کی کوئی ایسی تصویر بھی سامنے آجائے جو اس کے خوابوں کی تعبیر ہی کیوں نہ ہو' فنکار اس سے بھی اختلاف کر سکتا ہے۔ انقلابوں کی گھڑی ہو یا نہیں، ادب میں " ہر نہیں ہاں سے بڑی ہے"۔ ادیب محبت و نفرت، اقرار و انکار، اپنائیت اور غیریت کے باہمی رابطے کو قبول بھی کرتا ہے اور رد بھی۔ مقام اور وقت اور ہنگامی مسائل میں قید ہونا فنکار کی موت ہے۔ اس کا کام تو انسانی منظر نامے کا بیان ہے جو ہر لمحہ تغیر پذیر ہے۔ فنکار کا وظیفہ ہے " گھر میرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمرقند" اس کی دانشورانہ فکر کا سفر برابر جاری رہتا ہے۔ اس کا ہر قدم فرسودگی اور یک آہنگی سے گریز کی تصویر پیش کرتا ہے۔ فنکار کی دنیا داخلی، جذباتی اور تخیلی دنیا ہے۔ علمی دنیا نہیں۔ اس کا ہر جواب نئے سوال پیدا کرتا ہے۔ فنکار کا کام سوال اٹھانا، مسائل کا احساس پیدا کرنا اور انسانی دردمندی کے عرفان کو عام کرنا ہے۔ اس کا کام تسلیم کی خو ڈالنا، یقین کا بت بنانا یا مسائل کا حل پیش کرنا نہیں بلکہ سوچنے اور سمجھنے کی صلاحیت کو انگیز کرنا، دل کی زمین کو نرم کرنا اور زندگی کی بصیرت پیدا کرنا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ادب کے مسائل

چونکہ انسان کے مسائل ہیں، اس لیے ہر ادب سماجی ادب ہوتا ہے، سماجی ہونے کے لیے ادب کا مارکسی یا نظریاتی ہونا شرط نہیں۔ چنانچہ یہ کہنا کہ ادب سماجی نہیں ہوتا یا اس کو سماجی ہونا چاہیے اتنا ہی غلط ہے جتنا یہ کہنا کہ سماجی ادب ہی ادب ہوتا ہے۔

★ زبان کا باسلیقہ تحفظ شاعری کا سب سے اہم سماجی فریضہ ہے۔

—— ایلیٹ

لبِ شکستہ

"شاعری کا مستقبل بہت شاندار اور نہایت وسیع ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا بنی نوع انسان کو شاعری پر زیادہ سے زیادہ اعتماد حاصل ہوتا جائے گا۔ کوئی مذہب ایسا نہیں ہے جو اپنی جگہ سے ہل نہ گیا ہو۔ کوئی مسلمہ عقیدہ ایسا نہیں ہے جو شک سے بالاتر ہو اور کوئی بندھی ٹکی روایت ایسی نہیں ہے جو ختم ہوتی دکھائی نہ دے رہی ہو۔ ہمارا مذہب مادیت کے زیرِ اثر آکر فرضی حقائق کے جال میں پھنس گیا ہے اور مذہبی جذبات بھی انھیں فرضی حقائق کا شکار ہیں اور یہ حقائق بھی ساتھ چھوڑ رہے ہیں۔ لیکن شاعری کے لیے خیال ہی سب کچھ ہے۔"

—— میتھو آرنلڈ

آپ شعر کہتے ہیں۔ آپ کو کبھی معلوم نہیں ہوگا کہ آپ شعر کہتے ہیں یا نہیں۔ جو لوگ جانتے ہیں وہ بہت کم ہیں اور شاید آپ ہی کے ہمسفر ہیں۔ آپ کے کلام کی تعریف بھی ہوگی۔ جو لوگ آپ کی تعریف کریں گے ان میں سے ایک تو ظاہر ہے آپ خود ہوں گے باقی آپ کے دوست ہوں گے۔ جن کی تعریف سے نہ تو آپ کو تشفی ہوگی اور نہ ہونی چاہیے۔ یا پھر وہ لوگ ہوں گے جن کو آپ سے کچھ کام ہوگا ـــــ کام نکل جائے گا اور آپ اپنی شاعری کے ساتھ پھر تنہا رہ جائیں گے۔ اگر ایسے لوگ بھی ہیں، جو شعر کو صرف اس کی قیمت کے لحاظ سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں تو میری بدقسمتی ہے کہ ان سے میری ملاقات نہیں ہوئی۔ بہ فرض محال اگر آپ شعر کہتے ہیں تو یہ بات ذہن نشین کر ہی لیجیے کہ کم از کم نقاد و مدیر و معاصرین سے تو یہ خبر آپ کو نہیں ملے گی۔ رہ گئی نوائے سروش، سو اس کا زیادہ اعتبار کرنا کچھ مناسب بھی نہیں۔ آپ شعر کہتے ہیں لوگ آپ کو گالیاں دیں گے، آپ کی شاعری کی پیروڈی کریں گے دانستہ بھی اور نادانستہ بھی۔ آپ کی طرف سے دوسروں کے دلوں میں شکوک پیدا کریں گے۔ آپ کی نجی زندگی کو ہدفِ تحقیق بنائیں گے۔ آپ کے پاس سخن بروں کو بھیجیں گے۔ مگر ان سب باتوں کے باوجود ان کی تازہ ترین تحریروں میں آپ کے کلام کا خفی یا جلی ترجمہ ملے گا۔ شاعر کا انتقام یہی ہے کہ اس کے اشعار دوسرے لوگ نادانستہ اپنے خرچ پر اپنی کتابوں میں شائع کراتے رہتے ہیں ہمعصر ہمعصر کے لیے اور کر بھی کیا سکتا ہے۔

محبوب خزاں

وارث علوی

احتجاجی ادب کا مسئلہ

تاج محل دیکھنے کی چیز ہے سو آدمی اسے دیکھتا ہے اور بار بار دیکھتا ہے اور اس کو دیکھنے کا انداز بالکل میر کا ہوتا ہے۔ دیر تلک میں اسے دیکھا کیا۔ حُسن کا تجربہ اتنا شدید ہوتا ہے کہ نظارگی میں نظر غائب ہوجاتی ہے تو پھر نقطۂ نظر کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ لیکن کچھ لوگوں پر نقطۂ نظر اتنا حاوی ہوتا ہے کہ وہ نظارگی کے لطف سے آشنا ہو ہی نہیں سکتے۔ آرٹ، تعصبات کی دیواریں توڑ دیتا ہے اور ذہن فن کی نادرہ کاری کے حضور ایک عالم سپردگی میں تجربۂ حسن کو جذب کرتا رہتا ہے۔ ایک عام آدمی کا ذہن عموماً شدید تعصبات سے پاک ہوتا ہے کیونکہ کارزارِ حیات میں اسے اتنی فرصت ہی نہیں ہوتی کہ تعصبات کو پالتا پوستا رہے۔ چنانچہ امریکہ کا ہپّی، فرانس کی سکول ٹیچر، بنگال کا بابو، ہریانہ کا جاٹ اور زیوروں میں لدی پھندی مارواڑ کی عورتیں موسمِ سرما کی خوشگوار دھوپ میں تاج کو چمکتا دیکھ کر خوش ہوجاتی ہیں۔

حیران و ششدر وہ عالمِ انبساط میں اسے دیکھتے رہتے ہیں۔ اُن کے پاس نقطۂ نظر میں محض نظر ہوتی ہے جو مشاہدہ میں گم ہو جاتی ہے۔ لیکن کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو تاج کا مشاہدہ نقطۂ نظر سے کرتے ہیں۔ مثلاً جن سنگھی نقطۂ نظر یہ دیکھتا ہے کہ تاج کا بنانے والا شاہ جہاں نہیں کوئی ہندو بادشاہ ہوگا۔ کمیونسٹ کا نقطۂ نظر یہ ہوتا ہے جیسا کہ خروشچیف نے بیان کیا تھا کہ عوام کی کتنی محنت اور دولت ضائع گئی کمیونسٹ ہی کی طرح Utilitarian یہ سوچے گا کہ اتنا پیسہ دھرم شالہ یا اسپتال پر لگایا جاتا تو کام لگتا۔ ساحر لدھیانوی جو کچھ سوچتے ہیں اس سے تو ہم واقف ہی ہیں۔ دراصل یہ لوگ، جو دیکھنے کی چیز ہے اسے دیکھ ہی نہیں رہے۔ الٹا یہ لوگ تو دکھا رہے ہیں اپنا نقطۂ نظر۔ تصویر دیکھنے، سنگیت سُننے، شعر پڑھنے، یعنی وہ جو سرچشمۂ حسن و نشاط ہے، اس کے حضور بیٹھنے کے کچھ آداب ہیں۔ یہ لوگ ان آداب سے واقف نہیں۔ مارواڑی عورتیں اور ہریانہ کے جاٹ واقف ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ عام آدمی بڑی حد تک سیدھا سادا ہوتا ہے۔ جب کہ عوام کا ڈی مے گاگ اور آئی ڈیو لوگ فناٹک ہوتا ہے۔ فناٹک کی ایک نشانی تو یہ ہے کہ وہ وہاں بھی ایک تنگ و تاریک ذات کے حصار سے باہر نہیں نکلتا جہاں ذات کا فنا ہو جانا افضل ہے۔

ساحر لدھیانوی کی شاعری باوجود اس کے کہ وہ عنفوانِ شباب کی حدود سے باہر نہیں نکل سکے، مجھے پسند ہے۔ لیکن ان کی نظم تاج محل کے متعلق میں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتا ہوں کہ یہ ایک عامیانہ اور بازاری نظم ہے۔ بازاری کے معنی سمجھنے کے لیے ایک واقعہ پر غور کیجیے۔ ایک خوبصورت لڑکی سکوٹر کی پچھلی سیٹ پر ایک جوان لڑکے کے کندھوں پر ہاتھ رکھے بیٹھی ہوئی تھی۔ بازار میں بھیڑ تھی اور سکوٹر آہستہ چل رہا تھا۔ ہر کس و ناکس کی نظر اس جوڑے پر پڑتی تھی۔ دو تین اوباش نوجوان قہقہے لگاتے گذر رہے تھے۔ سکوٹر جب اُن کے قریب سے گذرا تو ان میں سے ایک زور سے چلّایا۔

"ٹیکسی" اور اس کے ساتھی زور زور سے ہنسنے لگے۔ بازاری زبان میں ٹیکسی کا مطلب ہے رنڈی جسے کوئی بھی روک کر سوار ہو سکتا ہے۔ اب اس لڑکی نے ان لوگوں کا کچھ بھی بگاڑا نہیں تھا۔ اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ وہ خوبصورت تھی اور اپنے ساتھی کے ساتھ سکوٹر پر بیٹھی ہوئی تھی اور حسن جوانی اور مسرت کا مجسمہ نظر آ رہی تھی۔ اس اوباش نوجوان کے دل میں نہ جانے کون سے غم و غصّے اور حرماں نصیبی کا طوفاں تھا جو ایک فحش چیخ کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ساحر کی نظم تاج محل بھی ایک ایسی ہی فحش چیخ ہے۔ وہ اس معنی میں فحش ہے کہ ایک اعصاب زدہ نوجوان جو اپنے اندرونی بھراؤ کا سبب نہیں جانتا ایک خوبصورت مقبرے اور ایک ایسے بادشاہ کو جس نے اس کا کچھ نہیں بگاڑا اپنے غم و غصہ کا ہدف بناتا ہے۔ ایلیٹ نے ہملٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ہملٹ کا اندرونی اضطراب اس معروض سے یعنی ہملٹ کی ماں ملکہ گرٹریوڈ سے جو اس اضطراب کا سبب ہے بہت زیادہ ہے۔ ملکہ گرٹریوڈ کمزور ہے اور اس کا گناہ اتنا شدید نہیں جتنا ہملٹ محسوس کرتا ہے۔ ہملٹ کا اندرونی طوفان ایک ہی تھپیڑے میں بہاتا ہوا اپنی ماں کو آگے بڑھ جاتا ہے۔ ساحر کے دل میں سماجی ناانصافی کے لیے جو غم و غصہ ہے اس کے لیے بھی وہ کوئی مناسب معروض تلاش نہیں کر سکا۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ شاہ جہاں کو ناکردہ گناہوں کی سزا مل رہی ہے۔ نوجوان باغی تاریخ کے ساتھ جینے کا سلیقہ کھو بیٹھا ہے۔ اگر شاہ جہاں بادشاہ تھا تو بادشاہ ہونا گناہ تو نہیں۔ ہاں بادشاہ اگر ظالم جابر اور ناانصاف ہو تو دوسری بات ہے۔ شاہیت تو پانچ ہزار سال تک دنیا بھر کا واحد سیاسی نظام رہا ہے۔ یہ سمجھنا کہ بادشاہوں کی وجہ سے جمہوریت نہ آسکی بعینہٖ ویسا ہی ہے کہ کوئی یہ کہے کہ بادشاہ نہ ہوتے تو ہزاروں سال پہلے ہر گپھا میں ٹیلی ویژن ہوتا۔ تاریخی ارتقا کو آدمی نہ سمجھے تو ایسی ہی بے تکی باتیں کرتا ہے۔ ترقی پسندوں کی آخری منزل اشتراکی سماج کی جنّتِ ارضی ہے لیکن اشتراکیت وجود

میں ہی نہ آتی اگر انسانی تاریخ صنعتی تمدن، سرمایہ داری، اجارہ داری اور سامراج کی منزلوں سے نہ گذرتی۔ تاریخ کو اس طرح Wish Away نہیں کیا جاسکتا۔ اچھی، بری جیسی ہے اس کے ساتھ جینے کے آداب سیکھنے پڑتے ہیں۔ دنیا میں ایسے پاک بازوں کی کمی نہیں رہی، جو چاہتے ہیں کہ آدمی بھی بغیر مجامعت کے پیدا ہو تو کیا ہی کہنا، اور کیا ہی اچھا ہوتا کہ آدمی کو بول و براز کی جھنجھٹ ہی نہ ہوتی۔ لیکن کیا کیا جائے۔ آدمی کو ان پاک باز انسانوں جیسا خدا ملنے کی بجائے خدا بھی ملا تو وہ ستم ظریف جسے مجامعت کرنے اور ہگنے موتنے والا جانور پسند آیا۔

اب رہا یہ سوال کہ شاہ جہاں نے تاج محل کیوں بنوایا؟ غریبوں کی محبت کا مذاق اڑانے کے لیے یا اپنی محبت کی تشہیر کے لیے۔ دونوں مقاصد اسفل ہیں اور اگر شاہ جہاں کے مقاصد یہی تھے تو وہ ایک اسفل کردار کا بادشاہ تھا۔ یہی نہیں بلکہ وہ بے وقوف بھی تھا۔ کیونکہ بے وقوف عورت کا مقصد بھاری جوڑا پہن کر دوسروں کو جلانا ہوتا ہے تو وہ ایسا نہیں کہتی۔ اور تاریخ میں شاہ جہاں کے ایسے بیان کی کوئی شہادت نہیں۔ to Attribute Motives شرافت کے بنیادی صولوں کے خلاف ہے غریب کی شادی میں اگر کوئی بھڑکیلا لباس پہن کر جاتا ہے تو یہ الزام لگانا کہ وہ دوسروں کو مرعوب کرنا چاہتا ہے درست نہیں۔ اس کا مقصد بہت معصومانہ ہے۔ کیا ہوا گھر غریب کا ہے، موقعہ تو شادی کا ہے۔ حسبِ موقعہ خوش و خرم لباس کیوں نہ پہنوں۔ پھر قبر ہے تو کوئی تختی لگاتا ہے کوئی مقبرہ بناتا ہے۔ جاں نثار اختر کی قبر کو پکی بنانے اور تختی لگانے کے متعلق بھی تو قبرستان کے منتظمین کے ساتھ جھگڑا ہوا تھا۔ پکی قبر اور بڑے مقبرے میں فرق وسائل کا ہے نوعیت کے اعتبار سے خواہش میں کوئی فرق نہیں اور جہاں تک وسائل کا تعلق ہے مغلوں کے پاس وہ دھن جمع ہوا تھا کہ ملکہ وکٹوریہ تو بیگماتِ اودھ میں سے ایک ایسی بیگم نظر آتی ہیں جن کا پاندان کا خرچ بھی پورا نہیں ہوتا تھا۔ پھر ادب آرٹ اور تہذیب کی دنیا خسیسوں کی نہیں لکھ لوٹوں کی دنیا ہے۔ لکھ لوٹ لاکھ

وہاں لٹاتا ہے جہاں ضرورت صرف ایک دمڑی خرچ کرنے کی ہو۔ شاہ جہاں مقبرہ بناتا ہے تو پیسہ تو عوام کے پاس ہی جاتا ہے نا۔ مقبرہ بیگار پر تو نہیں بنایا۔ ہاں اگر ان بادشاہوں نے رفاہِ عام کے کام نہ کیے ہوتے تو ایسا تصرف موردِ اعتراض ٹھہرتا لیکن رفاہِ عام کا قیاس ہمیں ہمارے زمانہ کے کاموں سے نہیں کرنا چاہیے۔ جب چھاپہ خانہ ہی نہ ہو تو گاؤں گاؤں محلّہ محلّہ کتب خانوں اور مدرسوں کی بات بے معنی ہے چھوٹے موٹے دواخانے ہو سکتے۔ لیکن اسپتال ایک جدید ادارہ ہے، جو تعلیم یافتہ عملہ کے بغیر ممکن نہیں۔ پرانا زمانہ ہماری طرح بڑے اداروں کا زمانہ نہیں تھا۔ زندگی سیدھی سادی تھی اور لوگ اناج کپڑا دوادارو کے معاملہ میں خود کفیل ہوتے تھے۔ تعلیم گھروں پر ہوتی تھی اور مدرسوں کا نظام بھی آج کی یونیورسٹی کی طرح پیچیدہ نہیں تھا۔ ہمارے شہر بڑے ہیں اور ہم شہروں میں میلوں کا فاصلہ طے کرتے ہیں کیونکہ ہم پٹرول کے عہد میں جیتے ہیں۔ اگر پٹرول نہ ہو تو ہم شہروں کا نظم ونسق بھی قائم نہیں رکھ سکتے۔ اس سے پیشتر کہ پولیس اور فائر بریگیڈ پہنچے، پورا فساد زدہ علاقہ لاشوں کا انبار اور راکھ کا ڈھیر بن سکتا ہے۔ لہٰذا بیس ہزار کی آبادی والے ایتھنس کی شہری جمہوریت کا مقابلہ کروڑوں کی آبادی والے جمہوری ممالک سے کرنا بھی ایک بے تکی بات ہے۔ نظم ونسق قائم رکھنے کے لیے خود بادشاہوں کو گھڑسواری کرنی پڑتی تھی اور موقعۂ واردات پر پہنچنا پڑتا تھا۔ آج یہ نہ ممکن ہے نہ ضروری۔ امیرفوج یا امیرریاست دور بیٹھے ہوئے بھی اپنا کام کر سکتے ہیں۔ جب تک بادشاہ گھوڑوں پر سوار جھلستی دھوپ میں ریگستان عبور کرتے رہے، سلطنت قائم رہی۔ جب تانگہ میں رنڈیوں کو لے کر گلی کوچوں میں گھومنے لگے تو از دلّی تا پالم وفاتِ سلطنت قرار پائی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کسی کو گردن زدنی قرار دینے کے لیے معقول وجوہات ہونی چاہئیں۔ ایسی معقول وجوہات نہ ساحر کے پاس ہیں نہ خرد شیعف

کے پاس تھیں۔ لہٰذا تاج محل کو دیکھ کر خروشچف نے جو کچھ کہا وہ کمیونسٹ دانشوروں کے دیوالیہ پن کا ثبوت ہے۔ روس میں تاشقند، سمرقند اور بخارا کی تاریخی یادگاروں کے متعلق سیاحتی کتابوں میں جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ تاریخ کی ایسی مسخ شدہ شکل ہے کہ معلوم ہوتا ہے روس میں ہر مورخ پروفیسر اوک کی ذہنیت کا آدمی ہے۔ کمیونسٹوں کے نزدیک تاریخ تو انقلاب ہی سے شروع ہوتی ہے۔ باقی جو کچھ تھا جانگلو پن اور بربریت تھی۔ فناٹسزم چاہے کمیونسٹوں کا ہو، چاہے جن سنگھیوں کا، تاریخ کو ہمیشہ لہولہان کرتا رہا ہے۔

فن پارے کی تخلیق کا سبب مصرع طرح سے لے کر طرحدار لونڈی کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ آرٹ سے لطف اندوز ہونے کے لیے فنکار کے مقصد کی آگہی ضروری نہیں، اور ویسے بھی کسی کی نیت سے کون واقف ہو سکتا ہے تاوقتیکہ نیت کا اظہار نہ ہو۔ فنکار کے پاس دولتِ تخیل ہوتی ہے اور شعر گوئی کا شوقِ فضول۔ شاہ جہاں کے پاس دولتِ دنیا تھی اور عمارتیں بنانے کا شوق۔ اب آپ کا اور میرا کام تو یہ رہ جاتا ہے کہ ہم شعر پڑھیں اور تاج دیکھیں۔ آخر تاج محل مظہرِ حسن و محبت ہے۔ قتل گاہ نہیں۔ فتور تاج محل میں نہیں، اس آدمی کی چشمِ تخیل میں ہے جو سقف و بام پر غریبوں کے خون کے دھبے دیکھتا ہے۔ ایسا تخیل بیمار ہوتا ہے کیونکہ وہ حقیقت کو دیکھ نہیں پاتا، اور حقیقت اس کے مخبوط الحواس ذہن کی پرچھائیوں میں گم ہو جاتی ہے۔ شاعری میں گلی لاشوں، گدھوں اور قبرستانوں کا ذکر نظم کو بیمار نہیں بناتا، بلکہ بیمار نظم وہ ہوتی ہے جس کا مرکزی احساس بیمار ہوتا ہے۔ آندریو ماردیل کی نظم "نٹ کھٹ حسینہ کے نام" کا حوالہ دے کر ایلیٹ نے بتایا ہے کہ گو نظم میں موت، قبر اور گلتی لاشوں کا ذکر ہے لیکن نظم کا بنیادی احساس زندگی مسرت اور حسن کا احساس ہے۔ شاعر اپنی شوخ محبوبہ سے کہتا ہے کہ وہ اپنے خوبصورت بدن کو عصمت مآبی کی خاطر

کب تک بچائے رکھے گی۔ ایک وقت وہ آئے گا جب وہ قبر میں کیڑوں کی خوراک بنے گا۔ یہی تو وقت ہے کہ اس سے سیراب ہوا جائے۔ ساحر کی نظم کا بنیادی احساس بیمار ہے کیونکہ وہ ایک ایسے مخبوط الحواس اور افسردہ خاطر ذہن کا زائیدہ ہے جو کہیں بھی ہو، جامِ مسرت کو زہرناک کر سکتا ہے۔ اگر ساحر ایک ایسی نظم لکھتے جیسی کہ دوئم درجہ کے کم سواد شاعر یتیم کی عید، مفلس کی دیوالی، تاج ایک بھوکے کی نظر میں، تو بات دوسری ہوتی۔ بھوکے آدمی کو تاج کریم کیک نظر آتا تو طنز کا لطف بھی پیدا ہو سکتا تھا۔ خدا نے زندگی کو برداشت کرنے کے لیے آدمی میں حسِ ظرافت بھی رکھی ہے۔ آدمی المناک ترین واقعہ پر بھی ہنس سکتا ہے اور قہقہہ زندگی کی علامت ہے۔ افلاس، غربت، بھوک پر نظیر اکبر آبادی کی نظمیں اسی لیے اوّل درجہ کی نظمیں ہیں کہ ان میں مزاح جذباتیت پر غالب ہے۔ دوسرے شاعران موضوعات پر لکھتے وقت روتے بسورتے ہیں۔ وہ اتنا نہیں دیکھ سکتے کہ عید اور دیوالی کے روز غریب سے غریب آدمی بھی خوشیاں مناتا ہے۔ وہ خواہ مخواہ اس غم میں ہلکان ہوتے ہیں جو غریب آدمی کا نہیں، محض ان کے ذہن کا زائیدہ ہے۔ تہواروں کا لطف تونگروں سے نہیں غریبوں سے پوچھیے۔ امیر کا تو ہر روز روزِ عید اور ہر شب شبِ برات ہوتی ہے، اسی لیے تہوار کوئی نیا پن نہیں رکھتے لیکن غریب کے لیے تو عید سال میں ایک بار ہی آتی ہے۔ یہی دن نئے کپڑوں اور نئے جوتوں کا ہوتا ہے۔ دیوالی کا دن دیے جلانے اور ہولی کا دن رنگ اچھالنے کا ہوتا ہے۔ پاپی پیٹ کو بھول کر آدمی جس طرح ناچتا کودتا اور اچھلتا ہے اسے دیکھ کر اس قوتِ حیات کا احساس ہوتا ہے جسے غربت محنت بیماری اور غم مغلوب نہیں کر پاتے۔ شاعروں کو آدی باسیوں کے میلوں ٹھیلوں میں جاکر دیکھنا چاہیے کہ برہنہ پا وہ میلوں کی مسافت طے کرتے ہیں اور تمام رات ڈھول کی دھمک اور بانسری کے سُروں پر کیسے پرجوش اور ولولہ خیز ناچ

ناچتے ہیں۔ جوان لڑکیاں سستے آئینوں اور کنگھیوں کو جس شوق سے خریدتی ہیں۔ اتنے شوق سے کسی کروڑپتی کی بیوی نے بھی کیا شاپنگ کی ہوگی۔ حقیقت جیسی ہے اسے دیکھنا چاہیئے اور ٹھیک سے دیکھنا چاہیئے۔ مفلس کی عید اور غریب کی دیوالی والے شاعر حقیقت کو نہیں اپنے ذہن کی پرچھائیوں کو پیش کرتے ہیں۔ بہرحال کہنے کا مطلب یہ کہ اگر ساحرؔ تاج محل ایک غریب بھوکے کی نظر میں، قسم کی نظم لکھتے تو اس پر دوسرے ڈھنگ سے غور ہوتا لیکن تاج کو دیکھ رہا ہے ایک نوجوان عاشق جو اپنی محبوبہ کے ساتھ شام گنوانے آیا ہے۔ بس اتنی سی بات سے نظم ایک دوسرے انداز کی نظم بن جاتی ہے۔ بھوکے بھجن نہ ہو تو پھر پریم کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بھوکا چاند اور سورج کو کس نظر سے دیکھتا ہے وہ نظیر اکبرآبادی جانتے ہیں اس لیے وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ بھوکے کی نظر سے کون کون سی چیزوں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ چنانچہ جب وہ دنیا کے سیر سپاٹے کو نکلتے ہیں تو بھوکے کی صحبت پسند نہیں کرتے۔ نوجوان اپنے محبوب کے ساتھ تاج محل دیکھنے آیا ہے، تو وہ غریب تو ہو سکتا ہے لیکن بھوکا نہیں۔ اگر بھوکا ہوتا تو اس کی باتوں کا دوسرا رنگ ہوتا۔ اگر وہ کہتا کہ تاج محل تو مجھے تنور نظر آتا ہے تو ہم اس کی بات سمجھ سکتے۔ لیکن نوجوان تو اپنی محبوبہ سے دوسری ہی بات کہہ رہا ہے وہ محبوب سے کسی دوسری جگہ ملنے کو کہہ رہا ہے کیونکہ وہ سمجھتا ہے کہ بزم شاہی میں غریبوں کا گذر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ نوجوان پر اپنے غریب ہونے کا احساس اس قدر حاوی ہے کہ وہ خللِ دماغ کی حالت میں پہنچ گیا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ دیکھتا ہے کہ تاج محل کے گوشہ گوشہ میں لوگ جوتیاں چٹخاتے پھر رہے ہیں، اور بچے کھیل رہے ہیں اور عورتیں لنچ باکس سے کھانا نکال رہی ہیں، اس کے ذہن سے بزم شاہی اور سطوتِ شاہی کا اثر دور نہیں ہوتا۔ ایسی فضا میں اگر کسی کو شاہ جہاں کا خیال آتا بھی ہے تو ایک پُرجلال بادشاہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک کریم النفس بزرگ

کے طور پر جس کے فیض کا چشمہ آج تک جاری ہے اور وہ ایک مہربان باپ کی طرح لٹتا ہوا دیکھتا رہتا ہے کہ لاکھوں لوگ آتے ہیں اور اپنے دامن کو مسرت کی کلیوں سے بھر جاتے ہیں۔ لیکن غربت نے نہیں بلکہ غربت کے مبالغہ آمیز احساس نے نوجوان کو اس قدر اعصاب زدہ کر دیا ہے کہ اسے بادشاہ کے نام ہی سے چڑ ہوگئی ہے۔ شاہیت اس کے لیے تاریخی فینومینا نہیں بلکہ شخصی حادثہ بن گئی ہے۔ گویا دنیا کے بادشاہوں نے خاص طور پر اسے ستانے اور غریب رکھنے کے لیے جنم لیا تھا۔ یہ نوجوان آہستہ آہستہ اس تناظر کو کھو رہا ہے جس کے بغیر آدمی کارو بارِ جہاں کو سمجھ ہی نہیں سکتا۔ اس کی نظر نظریہ میں گم ہو رہی ہے اور نظریہ اتنا تنگ اور یک طرفہ بن رہا ہے کہ وہ زندگی کے رنگا رنگ مظاہر کی گرفت نہیں کر سکے۔ وہ وہی سمجھے گا جو وہ سمجھنا چاہے گا اور وہی دیکھے گا جو اس کا پُر فریب ذہن اسے دکھائے گا۔ غریبی اس کے لیے ایک سماجی صورتِ حال نہیں بلکہ ایک نفسیاتی پیچیدگی بن گئی ہے اور وہ سمجھتا ہے کہ وہ دنیا کا پہلا اور واحد غریب انسان ہے۔ جذباتیت، خود ترحمی اور مساکیت اس نفسیاتی الجھن کی علامات ہیں۔ وہ غربت کے زخم کو کرید کرید کر مزے لیتا ہے اور ان لمحاتِ مسرت کو بھی، جو اسے میسر ہیں بے معنی غم و غصہ سے تلخ کام بناتا ہے۔ غریب سے غریب آدمی بھی اپنی محبوبہ کو پاکر خود کو دنیا کا خرم ترین اور خوش قسمت ترین آدمی سمجھتا ہے اور وصلِ محبوب کے سامنے اسے دنیا کی ہر دولت اور ہر مسرت ہیچ معلوم ہوتی ہے کیا یہ حقیقت نہیں کہ انسان کی خوشی کا سرچشمہ اقتصادی آسائشیں نہیں بلکہ بھرپور انسانی تعلقات ہیں۔ ایک وہ ہیں جو سنجاب و سمور کی چادر پر بے قرار راتیں گذارتے ہیں اور دوسرے وہ ہیں جو اپنی باہوں میں کائنات کا غم لیے ایک دوسرے سے لپٹ کر پیار کی نیند سوتے ہیں۔ غربت آج کا نہیں، ہزاروں سال پرانا انسانی مسئلہ ہے۔ اس مسئلہ کو حل تو ہونا ہی ہے اور انسان کی پیش قدمی زیادہ منصفانہ سماج ہی کی

طرف رہی ہے۔ لیکن میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں کہ جب تک یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا انسان انسانی زندگی گذارنے کا اہل نہیں بنتا۔ دنیا کی نوّے فی صدی آبادی جو ہزاروں سال سے قلت، غربت اور محنت کی زندگی گذارتی آئی ہے اس کی زندگی نانِ جویں کے لیے حیوانی مشقت ہی کی زندگی رہی ہوگی تو وہ ایسی بربریت کا شکار ہوتی کہ بطور انسانوں کے ہم اُن پر غور تک نہ کرسکتے۔ لیکن باوجود غربت کے ان کی ایک سماجی اور تہذیبی زندگی تھی۔ میلے ٹھیلے تہوار اور رسم و رواج تھے۔ اُن کے اپنے گیت کہانیاں اور ناچ تھے۔ دنیا کے عظیم ترین مذاہب انہی غریب لوگوں میں پھلتے پھولتے رہے ہیں۔ محض اس وجہ سے کہ تاریخ میں انسانی سماج کا ایک بڑا حصہ غربت کی زندگی جیتا رہا ہے میں اسے تہذیبی، اخلاقی، روحانی اور سماجی سرگرمیوں سے محروم دیکھنا پسند نہیں کروں گا نحیف البیان اور فنا پذیر ہونے کے باوجود، نامہربان کائنات اور ایسی دنیا جس میں انسان انسان کا شکاری ہو جینے کے باوجود، آدمی مسرت کی کلیاں چنتا رہا ہے۔ حسن و شباب، وصالِ محبوب اور لذتِ جسم برگزیدہ انسانوں کی میراث نہیں۔ عورت سے قریب ہو کر آدمی خدا تک سے دُور ہو جاتا ہے اسی لیے تو دنیا کے اکثر مذاہب خدا دوستوں کو عورت کی لت سے پرہیز کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ ایک کامیاب اور پُرنشاط شب وصل گذارنے کے بعد ایک معمولی آدمی میں بھی جو مردانہ خوداعتمادی سرشاری اور سرور پیدا ہوتا ہے، وہ سخت محنت اور غربت کے باوجود اس کی آنکھوں میں زندگی کے دیوں کی لو بجھنے نہیں دیتا۔ یہ بات منٹو اور بیدی جانتے، ساحر نہیں جانتے۔ وہ تو سمجھتے ہیں کہ عورت ہمیشہ کار اور ہیرے کے خواب دیکھتی ہے۔ بیدی جانتا ہے کہ توانا باہوں کا سہارا مل جائے تو عورت سارے جہان کے دکھوں کو اپنانے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ محنت کش گرانڈیل جوان زندگی کی صعوبتوں کو جھیلنے کا

حوصلہ رکھتے ہیں۔ وہ چھوئی موئی کا پودا نہیں ہوتے کہ فراٹے بھرتی کار گذر جائے تو افسردہ خاطر ہو جائیں۔ ان کے پاس کچھ نہیں ہوتا اس لیے جو کچھ انہیں ملتا ہے اسے نعمتِ غیر مترقبہ سمجھتے ہیں اور جو کچھ نہیں ہے اس کی رائگاں تمنا میں قوت حیات صرف نہیں کرتے۔ لہٰذا ساحر کی نظم کا نوجوان وصل محبوب سے شاد کام نہیں تو قصور تاج محل کا نہیں، خود اس کی بیمار شخصیت کا ہے جو ایک خوبصورت ماحول میں محبوب سے قریب ہونے کے باوجود اپنی غربت کو بھول نہیں سکتی۔ وہ کہتا ہے، میرے محبوب کہیں اور ملا کر مجھ سے "۔ لیکن کہیں اور ملنے سے کیا فائدہ جب کہ وہ جہاں بھی جائے گا اپنے اس ذہن کو ساتھ لے جائے گا جو بنیادی طور پر ایک خود پرست آدمی کا ذہن ہے۔ ایک ایسا ذہن جو اپنی ذات کے حصار سے نکل کر غیر ذات میں، محبوب، آرٹ اور فطرت میں خود کو گم نہیں کر سکتا۔ رمیش مہارشی سے ایک تونگر نے عرض کی کہ جی چاہتا ہے کاروبارِ جہاں چھوڑ کر جنگل میں چلا جاؤں۔ مہارشی نے کہا کہ سب کچھ چھوڑ دو گے، اپنا ذہن تو ساتھ لے جاؤ گے۔ خرابی کاروبارِ جہاں میں نہیں تمہارے ذہن میں ہے۔ ایک زرین حکایت ہے کہ ایک بدھ سادھو اور اس کا چیلا سفر کرتے ہوئے ایک ندی پر پہنچے ایک خوبصورت لڑکی ندی پر نہا رہی تھی۔ اس نے سادھو سے کہا مجھے گود میں اٹھا کر دوسرے کنارے پر پہنچا دو۔ سادھو نے پہنچا دیا۔ چیلا بہت پریشان ہوا اور دور تک، ایک عجیب اضطرار کے عالم میں سادھو کے پیچھے پیچھے چلتا رہا۔ جب نہ رہا گیا تو بولا "یہ تم نے کیا غضب کیا۔ برہم چاری ہو کر ایک نیم برہنہ لڑکی کو گود میں اٹھا لیا"۔ سادھو نے کہا۔ ہاں۔ میں نے لڑکی کو اٹھا کر اسے دوسرے کنارے پر چھوڑ دیا، لیکن تم تو ابھی تک اسے اپنے اعصاب پر سوار کیے ہوئے ہو"۔ بعینہٖ یہی حال نظم کے نوجوان کا ہے۔ وہ کہیں بھی جائے اس کا طبقاتی ذہن اس کے ساتھ ہی رہے گا۔ وہ ہر بات کو موڑ دے کر اپنی غربت یا شاہوں کی

سطوت، یا تو نگروں کی نخوت کی طرف لے جائے گا۔ آدمی رات دن اپنے دشمن ہی کا خیال کرتا رہے۔ اس سے بڑھ کر حریف پر دشمن کی فتح کیا ہو گی۔ آدمی کی اس سے بڑی بدنصیبی کیا ہو گی کہ وہ لمحات جو محبوب سے راز و نیاز کی باتوں کے لیے وقف تھے، وہ بھی ذکرِ رقیب کی نذر ہو جائیں لیکن Obsessive شخصیت کا یہی المیہ ہے کہ وہ اس خیال سے نجات نہیں پا سکتا جو اس کے ذہن پر حاوی ہو گیا ہو۔

ایک بات اور پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ محبت ذات سے غیر ذات کی طرف سفر ہے جس کے نتیجے کے طور پر آدمی خود کو مرکزِ کائنات سمجھنے کی بجائے جزوِ کائنات سمجھتا ہے۔ محبت میں آدمی اپنے تجربہ کو دوسرے انسانی تجربات سے منسلک کرتا ہے۔ اسی لیے محبت گیت سنگیت، رقص اور حسنِ فطرت کے پس منظر میں پھلتی پھولتی ہے۔ عورت کو کھاٹ پر لے کر سو جانے کے لیے تو محض کھاٹ ہی چاہیے لیکن محبوب کے ساتھ تہواروں، موسموں، تفریحوں، اور مناظرِ فطرت سے لطف اندوز ہونے کے لیے نہ صرف کھاٹ سے بلکہ اپنی خود پرست شخصیت کے حصار سے بھی باہر نکلنا پڑتا ہے۔ کسی کا ہاتھ ہاتھ میں ہو تو دنیا غم خانہ نہیں رہتی نگار خانہ بھی بن جاتی ہے۔ محبت ندیوں، تالاب کے کناروں، کھنڈروں اور تاریخی عمارتوں میں کیسے گل کھلاتی ہے اس کا تھوڑا بہت اندازہ براؤننگ کی عشقیہ شاعری سے آپ کو ہو جائے گا۔ میں یہ بات قبول کرنے کو تیار نہیں کہ یہ سب پیٹ بھروں کی عیاشیاں ہیں۔ غریبوں کو میں محبت اور انسانیت سے محروم بتانا پسند نہیں کرتا۔ غریب بھی بہرحال انسان ہی ہوتا ہے اور انسانی سطح پر ہی جیتا ہے۔ غیظ و غضب کے ادب کی یہی مصیبت ہے کہ وہ مظلوم کو غیر انسانی اور بہیمانہ سطح پر لا کر احتجاج کرتا ہے۔ غربت میں تو آدمی کا کردار نکھرتا ہے اور اس میں بے نیازی، خود اعتمادی، اور جفاکشی کی صفات پیدا ہوتی ہیں۔ اسی لیے صوفیوں، درویشوں اور پیغمبروں نے

غربت کو پسند کیا ہے۔ مفلوک الحالی البتہ آدمی کو روند کر رکھ دیتی ہے۔ غربت اور مفلوک الحالی میں فرق ضروری ہے۔ چین کے متعلق تومورادیا نے بتایا ہے کہ اس نے غریبی کے مسئلہ کو اس طرح حل کیا ہے کہ غربت کو عام کر دیا ہے اور اسے طریقۂ زندگی میں بدل دیا ہے۔ مادی آسائشوں کی آرزومندی، بورژوازیت اور مادہ پرستی نہیں تو اور کیا ہے۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ ساحر کی نظم اگر کچلے ہوئے طبقہ کا احتجاج پیش کرتی ہے تو احتجاج کو کامیاب اور اثر آفریں بنانے کے لیے شاعر کو جن وسائل کا استعمال کرنا چاہیے تھا وہ نہیں کر سکا۔ اس نے بندوق غلط آدمی کے کندھے پر رکھی اور غلط چیز کو نشانہ بنایا۔ تاج محل کے سامنے ایک غریب کو اپنی محبوبہ کے ساتھ کھڑا کرنے کی بجائے تاج محل ہوٹل کے سامنے ایک مفلوک الحال آدمی کو اپنے بھوکے بچوں کے ساتھ کھڑا کیا ہوتا تو احتجاج کی وجہ جواز نکلتی۔ سماج میں دولت کی غیر مساوی تقسیم اور ناانصافی کے اتنے مظاہر ہیں کہ انقلابی شاعر کو ایجادِ بندہ سے کام لینے کی ضرورت ہی نہیں۔ مفلوک الحالی آدمی کی زندگی سے کیا سلوک کرتی ہے اور اسے کسی حیوانی سطح پر جینے پر مجبور کرتی ہے اس کا حقیقت پسندانہ بیان بھی لرزہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ غربت اور افلاس ایسے مسائل نہیں جن پر آدمی مطمئن ہو کر بیٹھ رہے۔ وہ ادب اہم ہے جو آدمی کی طمانیت کو ضرر پہنچاتا ہے لیکن ایسے ادب کو اپنا مواد سوچ سمجھ کر انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ کردار پرونتاریہ کا لے کر متوسط طبقہ کا خود پسند نرگسی ذہن دینے سے گھپلا پیدا ہوتا ہے۔ اکثر احتجاجی اور انقلابی ادب خطیبانہ للکار سے کام لیتا ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ ہوتا ہے کہ وہ حکایتی Anecdotal یا استدلالی Arguementative طریقۂ کار کی راہ میں جو خدشات رہے ہیں ان سے محفوظ رہتا ہے۔ ساحر نے نظم میں استدلالی طریقۂ کار اپنایا۔ تاج محل میں الفت بھری روحوں کا گذر کیوں نہیں ہو سکتا اس کے اسباب بیان کیے۔ ساحر کے

دلائل کس قدر عقلی ہیں یہ جاننے کے لیے عقل کی کسوٹی ہی کو کام میں لانا پڑے گا۔ اگر شاعر کا استدلال کمزور ہے تو محض مقصدیت کے نیک ہونے سے کام نہیں چلے گا۔ شاعری میں انہی خیالات کی اہمیت ہے جو یا تو فلسفیانہ سوچ بچار کا نتیجہ ہوں یا ان تجربات سے پھوٹے ہوں جو کم از کم اتنے انسانی تو ہوں کہ بطور انسانوں کے ہم ان میں شریک ہوسکیں۔ شاعر کا ہولناک سے ہولناک تجربہ بھی قاری کو قبول ہوتا ہے بشرطیکہ وہ زندگی کا تجربہ ہو اور شاعر کے اٹکل انارکسٹ ذہن کی ناگوار خیال آرائی نہ ہو۔ تاج محل کا Arguement درست اور عقلی نہیں ہے۔ اگر شاعر کے پاس زوردار دلائل نہیں تھے تو بہتر تھا کہ وہ جابر شاہیت کے خلاف خطیبانہ نظم لکھتا۔ ظلم و جبر کے خلاف احتجاج اور بغاوت ایک فطری اور جبلّی چیز ہے۔ وہاں فکر و استدلال کی ضرورت نہیں۔

فنکار کا کام محض نقطۂ نظر لے کر گھومنا ہوتا تو بات اتنی پیچیدہ نہ ہوتی۔ وہ اخباری بیان اور قارئین کے خطوط میں بھی اپنا نقطۂ نظر پیش کر سکتا تھا۔ لیکن اسے تو اپنا نقطۂ نظر فن پارے میں سمونا پڑتا ہے اور فن پارے کے مواد کی اپنی جدلیات ہوتی ہے جو نقطۂ نظر کے ساتھ ہمیشہ ہمدردانہ سلوک نہیں کرتی۔ اب شاعر ملت ہی کو لیجیے۔ قوم کو بیدار کرنے کے لیے انہوں نے شجاعت اور امامت اور درویشی اور قلندری کے گُن گائے۔ طوطا مینا کی جگہ شاہین کی علامت پسند کی تو لپٹنا جھپٹنا، جھپٹ کر پلٹنا، لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ تھی لوگوں کو فاشزم نظر آیا۔ جہاں تک پرندوں کی دنیا کی بات تھی بات غلط نہیں تھی، لیکن انسانی سطح پر ایسے مشاغل کو فاشزم کی آگ میں جلے ہوئے لوگ مشکوک نظروں سے دیکھیں تو ان کی مجبوری ہے۔ علامت کی بھی اپنی جدلیات ہے۔ وہ نئے نئے معنی سجھاتی جاتی ہے۔ فنکار کو خیال رکھنا پڑتا ہے کہ علامتی معنی حقیقی سطح پر ایسی الجھن پیدا نہ کریں کہ فنکار کا عندیہ مجروح ہو۔

شاعری کے لیے انقلاب برائے شعر گفتن اتنا ہی خوب رہا ہے جتنا کہ تصوّف۔ خدا اور عورت کی مانند انقلاب بھی شعراء کے لیے ایک Mystique کا مقام رکھتا ہے۔ شعری تخیل چونکہ استعاروں اور علامتوں کی زبان اور ابہام کے دھندلکوں کی فضاؤں میں حرکت کرتا ہے اس لیے موضوع کی سریت قدغن نہیں بلکہ سمندِ تخیل کا تازیانہ بنتی ہے۔ یہ بات فکشن اور ڈراما کی دنیا میں ممکن نہیں جہاں جذباتی اور اخلاقی کشمکش کو اس کی منطقی انتہا تک پہنچایا جاتا ہے۔ ظلم اور نا انصافی کے خلاف مظلوم کی بغاوت اور اس بغاوت کے زائیدہ غم، غصہ، انتقام، امید اور نشاطِ زیست کی آرزومندی کے جذبات انسان کے اہم اور توانا جذبات ہیں، اور ان جذبات کی ترجمان شاعری بڑی شاعری کے تمام تخلیقی امکانات رکھتی ہے۔ انصاف، آزادی، مساوات اور انسانی حقوق کے لیے جدوجہد میں شاعر کی دلچسپی کا سراغ مغرب میں رومانی تحریک اور مشرق میں صوفیانہ شاعری کی آزاد منشی میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ شاعر میں جو ایک قسم کی رومانی آدرش پسندی ہوتی ہے وہ ہمیشہ ظالم کے خلاف مظلوم کی اور نظام کے خلاف نظامِ نو کی بغاوت اور عوام کی بیداری اور طاقت کی پراسراریت اور سرکشوں کی رزم آرائی اور خونِ شہیداں میں نیا جنم لیتی ہوئی انسانیت سے تخلیقی تحریک پاتی ہے۔ سنبھلی ہوئی خطابت ان موضوعات پر بڑی گلکاریاں کر سکتی ہے۔ ان موضوعات پر طبع آزمائی کے لیے فکر و فلسفہ سے زیادہ جذبہ کی وارفتگی، بشارتی غنائیت اور تخیل کی اڑان کی ضرورت پڑتی ہے۔ علیگڈھ کے وہ فلسفہ پرست اور اقبال پرست پروفیسر جو جوش کی شاعری کو بے مغز کہتے ہیں وہ اس نکتہ سے واقف نہیں کہ انقلابی شاعر کا سروکار موضوع کی دانشورانہ وضاحت سے نہیں بلکہ شاعرانہ پیش کش سے ہوتا ہے۔ شاعر موضوع کی فلسفیانہ گرفت کی بجائے اس کی رومانیت اور سریت سے کھیلتا ہے۔ اقبال نے بھی یہی کھیل کھیلا ہے اور جوش یہ کھیل کھیلنا جانتے ہیں۔ فرق مغز کا نہیں خطابت کی نوعیت کا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ شعروادب کی روایت ایک بھری پری دنیا تھی۔ بھرے پُرے آدمی کی پیش کش کی روایت رہی ہے، یعنی ایک ایسا آدمی جو اپنے تاریخی ورثہ اور گردو پیش کی فطری، تہذیبی اور سماجی دنیا کو ردّو قبول کے جدلیاتی عمل سے گذرنے کے بعد اپنے لیے سازگار بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ پرولتارین بغاوت کا ادب نیا ہے۔ زیادہ تر یہ متوسط طبقہ کے شاعروں کا لکھا ہوا ہے۔ اگر مزدور شاعری کرتے تو شاید وہ لوک کویتا کے فارم کا استعمال کرتے، اور لوک کویتا کی رسومات کو اپنی عوامی جدوجہد کا ترجمان بناتے۔ دنیا کے دوسرے ملکوں میں ایسا ہوا ہے۔ لوک گیت کو عوامی شاعروں نے انقلابی مقاصد کے لیے کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ ایسی باغیانہ اور انقلابی شاعری احتجاجی، خطیبانہ، طنزیہ اور غنائیہ ہوتی ہے۔ ظالم کو Define کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی کیونکہ اسے سب جانتے ہیں۔ یہ شاعری کھلی پیکار کی شاعری ہوتی ہے۔ فریقین آمنے سامنے ہوتے ہیں۔ جنگ میں ہتھیار کی مانند شاعری میں ہر شعری حربہ کا استعمال جائز سمجھا جاتا ہے۔ جاگیردار یا سرمایہ دار یا سامراجی کو جس نام سے بھی شاعر چاہتا ہے یاد کر سکتا ہے۔ اپنی مظلومیت یا ظالم سے نفرت و حقارت کا اظہار براہِ راست اور شدّت سے ہوتا ہے۔ ایسا ادب اچھا بھی ہوتا ہے اور بُرا بھی، لیکن اس کی اچھائی اور برائی کا دارومدار فن پر ہوتا ہے فکر پر نہیں۔ لہٰذا گیت اگر اچھا ہے تو کوئی نہیں پوچھتا کہ اس کا فکری سرمایہ کیسا اور کتنا ہے۔ عوامی ادب کے علی الرغم وہ باغیانہ شاعری جو اعلیٰ اور کلاسیکی ادب کے شعرا کرتے ہیں فکر و نظر کے مسائل پیدا کرتی ہے۔ کبھی تو یہ بغاوت مابعد الطبعیاتی ہوتی ہے جیسی کہ خیام، شیلی، اور دوستووسکی میں، کبھی مروجہ اخلاقیات کے خلاف ہوتی ہے جیسی کہ بائرن، آسکر وائلڈ، موپاساں اور منٹو میں، کبھی سماجی اور سیاسی نظام کے خلاف ہوتی ہے جیسی کہ ابسن، برنارڈ شا، اور کمیونسٹ دانشوروں میں، بغاوت رومانی بھی ہوتی ہے اور مابعد الطبعیاتی بھی، کمیونسٹ بھی اور انارکسٹ بھی،

اخلاقی بھی اور مذہبی بھی ۔۔۔ اقدار کے خلاف بھی ہوتی ہے، افکار کے خلاف بھی، افراد کے خلاف بھی اور سماجی اور سیاسی نظاموں کے خلاف بھی۔ بغاوت فی نفسہ فنکار کو اہم نہیں بناتی تاوقتیکہ اقدار کا شعور اور فکر کی گہرائی اس کے باغیانہ رویہ کو معنی خیز اور بصیرت افروز نہ بنائے۔ وہ فنکار جو اقدار کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اقدار کی بحث کے دروازے بھی وا کرتا ہے۔ اچھی باغیانہ شاعری میں شاعر کے باغیانہ رویّہ کا فکری جواز موجود ہوتا ہے جیسا کہ خیام کے یہاں ہے جو پورے کاروبارِ جہاں کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اسی طرح وقیع باغیانہ شاعری میں تاریخ تمدّن، اخلاقیات، مذہب اور سماج کو قبول نہ کرنے کا جواز موجود ہوتا ہے۔ سطحی باغیانہ شاعری میں محض پوز ہوتا ہے۔ یعنی آدمی بغاوت کا محض اعلان کرتا ہے یعنی وہ کہتا ہے کہ اسے خدا یا تمدن یا تاریخ یا سماج قبول نہیں۔ خدا یا تمدّن یا سماج کے خلاف جذبۂ بغاوت کو تخلیقی تجربہ میں بدلنے کے معنی یہ ہیں کہ ایک ایسا شعری خاکہ Poetic Pattern متشکل کیا جائے جس میں جذبۂ بغاوت ٹھوس شکل میں ایک پہلودار تجربہ کی صورت ظاہر ہو۔ دنیا کی بے ثباتی کے بیان کے لیے خیّام ویران کھنڈر پر فاختہ کی آواز کو الفاظ میں قید کرتا ہے۔ یہاں احساس فکر میں ڈھلتا ہے اور فکر شعری پیکر اور علامت کے ذریعہ اظہار پاتی ہے۔ باغیانہ شاعری جب تک ایسا فارم تلاش نہیں کر پاتی جس میں تجربہ پوری شدّت کے ساتھ بیان ہو وہ دوئم درجہ کی متنازعہ فیہہ شاعری رہتی ہے۔ یعنی ایسی شاعری جو حسن کے تجربہ سے دوچار کرنے کی بجائے اختلافِ رائے اور عقائد کی بحث اور تکنک کے نقص کا احساس پیدا کرتی ہے۔ بغاوت شاعر کا حق ہے۔ اس پر قدغن بے معنی ہے۔ لیکن جذبۂ بغاوت کا شاعرانہ اظہار مناسب ڈھنگ سے ہوا ہے یا نہیں یہ دیکھنا نقاد کا فریضۂ منصبی ہے۔ تاریخ و تمدن سے بغاوت کی بھی اپنی ایک قدر ہے جو فنکارانہ سلیقہ مندی سے کی جائے تو انارکزم کو رومانی انفرادیت پسندی کے خوشگوار تجربہ میں بدل سکتی ہے۔ کاروبارِ جہاں کو برہم کرنے کا اظہار شاعروں نے

بار بار کیا ہے اور اتنے اثر آفریں ڈھنگ سے کیا ہے کہ سماج کے ستونوں کے منھ کو تالے لگ گئے ہیں۔ خطیبانہ شاعری شاعرانہ رویّہ کو منطق و استدلال سے بلند اٹھانے کا بہترین طریقہ ہے لیکن شاعری اگر واقعاتی اور ماجرائی ہو، عمل اور استدلال سے کام لیتی ہو تو فکری صلابت کے ساتھ ساتھ تکنک پر عبور ناگزیر بن جاتا ہے۔ باغی اور انقلابی کا کردار زیادہ سے زیادہ انسان دوست اور کم سے کم فناٹک بنے یہ دیکھنا ہر اچھے شاعر کا فرض ہے۔ علامہ کا مردِ مومن اور ترقی پسندوں کا انقلابی دونوں کسری انسان ہیں کیونکہ ان پر ایک خیال کا اتنا شدید غلبہ ہوتا ہے کہ دوسرے انسانی تجربات ان کی زندگی میں راہ نہیں پا سکتے۔ یہ مسئلہ تمام اس ادب کا ہے جو سماجی مسائل والا ادب۔ ہے یعنی انسان کی انسانیت اور کردار کی سالمیت برقرار رکھتے ہوئے باغیانہ انقلابی اور سماجی ادب کیسے پیدا کیا جائے کہیں ایسا تو نہیں کہ میلاناتی ادب' ادب کی دوسری ہی قسم ہے جو تعلیمی اور تلقینی زیادہ اور تخلیقی اور تخیلی کم ہے یا دوسرے الفاظ میں شاعرانہ تخیل کے جوہر دہیں کھلتے ہیں جب وہ انسانوں کے اسفل سماجی اور معاشی سروکاروں سے بلند ہو کر انسان کی جذباتی اور تخیلی دنیا کی وسعتوں کو کھنگالتا ہے۔ اگر سماجی ادب کا بھی گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ وہی سماجی ادب زیادہ اہم ہے جو سماجی مسئلہ کو محض سماجیاتی طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ اسے انسانی مسئلہ بنا کر انسان کو اس طرح پیش کرتا ہے جو تخلیقی ادب کا طریقہ کار رہا ہے۔

بلراج کومل

شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی ہوئی حدبندیاں

مختلف جانوروں کی شناخت ان کی جسمانی ساخت سے کی گئی اور جب یہ طے ہوگیا کہ ان میں سے ایک جانور سوچنے والا جانور ہے تو پھر اُس کی تمام تر جغرافیائی، جسمانی، سماجی، معاشرتی، پیداواری اور دیگر تفصیلات کی فہرست تیار کی گئی۔ یہ حد بندیوں کا سلسلہ آغاز تھا۔ تاریخ نے اس کو لامختتم تسلسل عطا کیا۔ جو آج بھی جاری ساری ہے۔ فن اور ادب چونکہ زندگی ہی کا اظہار ہیں اس لیے حد بندیوں سے ماورا نہیں ہیں۔ جب ہم شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی ہوئی حد بندیوں کا ذکر چھیڑتے ہیں تو ہم ناگزیر طور پر تسلیم کر چکے ہوتے ہیں کہ شاعری اور فکشن کی مخصوص حد بندیاں اپنا اپنا منفرد وجود رکھتی ہیں۔ ہمارا مسئلہ صرف یہ ہوتا ہے کہ ان علاقوں، ان حصوں کی نشان دہی کی جائے جہاں جہاں حد بندیوں میں دراڑیں پیدا ہوئی ہیں یا جہاں جہاں وہ ٹوٹ کر گر چکی ہیں۔

آیئے سب سے پہلے فکشن کی کچھ حد بندیوں پر نظر ڈالیں۔

ہماری بدقسمتی ہے کہ لفظ فکشن کا کوئی مناسب ترجمہ اردو زبان میں موجود نہیں ہے۔ خالص لغوی مفہوم میں فکشن کے ذیل میں وہ بیانیہ نثری تحریریں رکھی گئی ہیں جن میں تخیّلی اور تخلیقی سطح پر واقعات، مناظر اور کرداروں کی مدد سے زندگی کی نمائندگی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ فکشن کے تحت آنے والی اصناف عام طور پر افسانہ، کہانی، حکایت، داستان اور ناول ہیں۔ تاریخی اور روائتی طور پر فکشن کے کچھ نقوش اور خصائص تسلیم شدہ ہیں۔ بصری سطح پر فکشن کی اولیں خصوصیت بیانیہ کا تسلسل ہے۔ ایک واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ واقعہ دوسرے واقعہ کو جنم دیتا ہے۔ دوسرا تیسرے کو اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ کچھ واقعات انسانوں کے شعوری فیصلوں سے جنم لیتے ہیں جبکہ کچھ دوسرے واقعات انسانوں کے شعوری انتخاب اور غیر شعوری یا لاشعوری اعمال سے ماورا ہوتے ہیں۔ وہ یا تو فطری، سماجی، تاریخی اور معاشرتی تضادموں سے جنم لیتے ہیں یا ایک دوسرے کے جدلیاتی ردعمل سے جس کو سمت دینے یا جس کو قابو میں لانے کی انسانی استعداد محدود ہوتی ہے۔ فکشن لکھنے والا ادیب عام طور پر منطق کا سہارا لیتا ہے۔ صورتِ حال کے مطابق کرداروں کا انتخاب کرتا ہے۔ وقت کے مسئلے سے دنوں، مہینوں، برسوں اور گھڑی کی سوئیوں کی رفتار کے مطابق نمٹتا ہے۔ نقطۂ آغاز اور سلسلۂ مدارج کا تعین کرتا ہے اور بالآخر نقطۂ عروج پر پہنچتا ہے۔ بیانیہ کی صورت بعض اوقات خطِ مستقیم کی بھی ہوسکتی ہے۔ اس عمل میں اکثر اوقات لکھنے والے کے سامنے ایک طے شدہ مقصد ہوتا ہے۔ بعض اوقات محض تصویر کشی، بعض اوقات منظر نگاری، بعض اوقات کردار سازی، بعض اوقات معنئ حیات کی تلاش۔ دوسرے لفظوں میں لکھنے والے کے ذہن میں کوئی مخصوص موضوع ہوتا ہے جس کی تخلیقی تفہیم کے لیے وہ مختلف وسائل وضع کرتا ہے۔ بعض اوقات بظاہر بیانیہ تحریر مختلف مدارج سے گذرتی ہوئی غیر شعوری طور پر گہری علامتی معنویت اور ماورائیت اختیار کرلیتی ہے۔ پلاٹ،

کردار، استعارہ، علامت، نقطۂ نظر، بیانیہ منظرِ مسلسل، سیر بین کی تصویر ـــ فکشن ان سب کا سہارا لیتی ہے اور ہر لکھنے والا اپنے مخصوص نصب العین کے مطابق ان کے تناسب اور باہمی ردِ عمل کی تنظیم میں تبدیلیاں کرتا رہتا ہے

فکشن کے بنیادی مسائل یہ ہیں
کیا ہوا۔ واقعہ ، یا حادثہ ۔ آخر کیا ہوا
وہ کون لوگ تھے جن کے ساتھ یہ واقعہ یا حادثہ منسلک تھا
اس واقعے یا حادثے کی وجہ کیا تھی
نتیجہ کیا نکلا ۔ یعنی مجموعی طور پر اس سارے کاروبار کی موضوعی نوعیت کیا ہوئی ؟

فکشن کے ہر نمونے کی دو سطحیں ہیں ۔ پہلی سطح خالص بصری اور جسمانی یا جسمی ہے۔ دوسری سطح خالص استعاراتی اور علامتی ہے۔ فکشن کے اکثر نمونے صرف پہلی سطح پر رہ جاتے ہیں ۔ ان کے خالقوں کے سامنے غالباً نصب العین بھی یہی ہوتا ہے ۔ بعض نمونے بصری اور جسمانی سطح سے ماورا چلے جاتے ہیں لکھنے والے کے شعوری ارادے کی وجہ سے یا تحریر کی باطنی مجبوریوں کی وجہ سے۔

آگے بڑھنے سے پہلے آیئے نثری تحریروں پہ مشتمل مختلف اصناف پر نظر ڈالیں۔ خالص نثری تحریریں تاریخی واقعات اور عوامل کی دستاویزات ہیں۔ سائنس، معاشیات، عمرانیات اور دیگر علوم کے مجلّے ہیں ۔ ان سب تحریروں کا بنیادی وصف منطقی ترتیب اور وضاحت ہے ۔ جب کوئی نثری تحریر فکشن کی حدود میں داخل ہوتی ہے تو یکایک اس میں تغیّرات پیدا ہو جاتے ہیں۔ خالص علمی نثری تحریر کا مقصد معانی کا میزان تیار کرنے کی بجائے واقعات اور حالات کے تخلیقی اور تخیّلی اظہار کو اس سطح پر پہنچانا ہے

جس کے امکانی وجود کو پڑھنے والا رضامندی سے قبول کر لے۔ بھلے ہی وہ واقعات اور حالات پڑھنے والے نے اپنی آنکھوں سے دیکھے اور اپنے کانوں سے سنے نہ ہوں۔ ماحول، لہجہ اور تحریر کا مزاج کچھ اس قسم کا یہ ہو کہ ترتیب غیر ممکن ہوتے ہوئے بھی ممکن نظر آنے لگے اور یکایک پوری صورتِ حال معانی سے منور ہو جائے اور رویہ آغاز سے انجام تک کہنے کی بجائے نقش گری کا رہے۔

آیئے کچھ فکشن لکھنے والوں کو قریب سے دیکھیں۔ بالزاک کا انداز تاریخ نگار کا انداز ہے۔ زولا تفصیل کا استعمال سائنس داں کی طرح کرتا ہے۔ فلابیر کا رویہ خالص فنکار کا رویہ ہے۔ ہنری جیمز ذاتی اور براہ راست ردعمل کا ناول نگار ہے وہ نہ تو سائنسی تفصیل نگاری سے دلچسپی رکھتا ہے اور نہ ہی فوٹو گرافی کی سطح کی تصویر کشی سے۔ ٹالسٹائی زندگی کا کوئی پہلو پیش کرنے کی بجائے پوری زندگی ہی تخلیق کرنا چاہتا ہے۔ دوستوو سکی ماجی سماجی تفصیلات کا استعمال تو کرتا ہے لیکن معانی کی نوعیت سراسر وجودی حدود ختیار کر لیتی ہے۔ کزنتزاکی کا انداز ڈرامائی ہے لیکن تلاش سراسر جوہر انسان کی ہے لارنس ڈرل منظر مسلسل کا ناول نگار ہے۔ ترگنیف ڈرامائی اور روحانی دریافت اور جستجو کی نفیس ترین مثال ہے۔ چیخوف عامیانہ پن کی نقاب کشائی تو کرتا ہے لیکن نیک و بد کی اصطلاحات کا استعمال نہیں کرتا۔

فکشن لکھنے والے لوگوں کے قبیلے میں کچھ ایسے لکھنے والے بھی موجود ہیں جو اپنی تحریروں میں ہر مقام پر موجود ہیں۔ کیونکہ وہ خود ماحول اور کرداروں کے بارے میں بار بار اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہیں۔ کہیں کہیں پریم چند اپنی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔ کچھ دوسرے لوگ بھی ہیں جو کچھ اس قسم کا طریق کار اختیار کرتے ہیں کہ وہ کرداروں اور واقعات کو اپنے فطری راستے پر چلنے کی اجازت دیتے ہیں اور عمل اور واقعہ اور مکالمہ کی مدد سے حالات، واقعات اور کرداروں کو فطری انداز میں پہنچنے

دیتے ہیں (ترگنیف اس کی بہترین مثال ہے) کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو شعوری طور پر واقعات کا منطقی تسلسل درہم برہم کرتے ہیں اور کرداروں کو اس حد تک سنوار دیتے، بدل دیتے ہیں یا مسخ کر دیتے ہیں کہ جانے پہچانے چہروں میں ان کی مماثلت تلاش کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ ایسے لکھنے والوں کا مقصد غالباً بنیادی جوہر حیات یا معنئ حیات تلاش کرنا ہوتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں وہ شاعری کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ ورجینیا ولف، جیمز جائس، کافکا اور پروست اس طرح کار کی بہترین مثالیں ہیں۔

شاعری کی مختلف اصناف، ہر صنف کی مخصوص مجبوریوں کے باوجود کچھ مشترک اوصاف کی حامل ہیں۔ شعر اور نثر کا بنیادی فرق استعارہ ہے۔ نثر لفظوں کے میزان کے برابر معانی کا میزان ہے اور شعر ہر لفظ اور مجموعۂ الفاظ کے میزان کی اکائی کی استعاراتی پرداز ہے۔ شعر کی شناخت کے دیگر اوصاف ایجاز و اختصار، اجمال اور آہنگ ہیں شعر منظر نگاری، تفصیل نگاری، مرقع نگاری اور کردار نگاری فکشن کے انداز میں کبھی نہیں کرتا حالانکہ یہ سب عناصر شعر میں مختلف صورتوں میں موجود ہوتے ہیں مثنوی میں Ballads میں، رزمیہ نظموں میں، قصیدوں میں، مرثیوں میں اور بعض بیانیہ انداز کی طویل نظموں میں۔ فرق صرف یہ ہوتا ہے کہ ان سب عناصر کی حیثیت شعر میں مسلمہ طور پر استعاراتی ہوتی ہے جب کہ خالص نثر میں محض لغوی، سطحی اور بصری شعر کے حربے تشبیہ، استعارہ، تجسیم کاری، علامت سازی، علامت نگاری، کنایہ سازی، ماورائیت، تصادم اور معاونت ہیں۔ منطق شعر سے اتنی ہی دور ہے جتنی نثر کے نزدیک۔ فرصت اور لمحے کی اڑان نثر میں تدریجی ہے سفر میں سراسر غیر متوقع، بے سمت اور شاید گمراہ کن۔

شعر نہ تو ٹالسٹائی کی طرح زندگی تخلیق کرنا چاہتا ہے اور نہ ہی تاریخ کا منظر نامہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ شعر نہ تو اولڈ گوریو Old Goriot کا خالق ہو سکتا ہے اور نہ

ہی MITYA یا MYSHKIN کا لیکن شعر بلاشبہ اس نوعیت کا حامل ہو سکتا ہے جو دوستوودسکی، ٹالسٹائی، ترگنیف، ہنری جیمز، جیمز جائس، کافکا کی معنوی ماہیت اور نوعیت کے مترادف ہے۔

ایجاز و اختصار، اجمال اور استعارہ۔ ان سب کا مسئلہ کسی نہ کسی طرح تصفیہ کی سطح تک پہنچ جاتا ہے لیکن آہنگ کا مسئلہ سب سے زیادہ متنازعہ فیہ ہے۔ دنیا بھر کی زبانوں میں آہنگ کا تصور عام طور پر سُر، تال، لے اور دھڑکن کے طے شدہ زیر و بم کے ساتھ وابستہ ہے۔ مجموعی رائے غالباً آہنگ کے اسی تصور کو شعر اور نثر کا بنیادی فرق سمجھتی ہے لیکن شاید معاملہ اس قدر آسان نہیں ہے۔

اب ہم غالباً اس مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں ہم شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی ہوئی حد بندیوں کا ذکر کر سکتے ہیں۔

فکشن کی حد بندیوں کا ذکر ہم کچھ دیر پہلے تفصیل سے کر چکے ہیں۔ شعر نے سب سے بڑا حملہ فکشن پر یہ کیا ہے کہ منطقی رو پر کاری ضرب پڑی ہے۔ شعور کی رو STREAM OF CONSCIOUSMESS اسکول سے تعلق رکھنے والے تمام فکشن نگار شعور اور وقت کے منطقی تسلسل کو درہم برہم کرنے کے بعد اپنی منزل پر پہنچتے ہیں۔ ورجینیا ولف، جیمز جائس اور پروست اور ہمارے یہاں قرۃ العین حیدر اس رویہ کی بہترین مثالیں ہیں۔ استعارہ اور علامت حالانکہ تمام فنون کا بنیادی وصف ہیں فکشن میں اس کو ثانوی حیثیت دی گئی ہے۔ فکشن کی حد بندی میں استعارہ اور علامت کی سرگرم پیش قدمی نے بہت بڑی دراڑیں پیدا کی ہیں۔ کافکا کا ٹرائل trial، کاسل castle اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

یوں تو تمام فنون میں وجودی، مابعد الطبیعاتی معانی کی تلاش کا جذبہ کارفرما رہا ہے لیکن صرف شعر ہی بطور خاص اس کا دائرۂ عمل رہا ہے۔ فکشن میں مزید دراڑیں

اس جستجو نے ڈالی ہیں جس کی بہترین مثالیں کافکا، سارتر، کامو اور دورِ حاضر کے بہت سے فکشن نگار ہیں

فکشن کو عام طور پر سماجی دستاویز تصور کیا جاتا ہے۔ ہمارے دور میں رفتہ رفتہ اس تصور پر بھی کاری ضرب لگی ہے۔ رفتہ رفتہ توجہ منظر نگاری کردار نگاری سے ہٹ کر جوہر حیات، نوعیت حیات اور ماہیت پر چلی گئی ہے۔ اس رویے کی بہترین مثالیں ہمارے یہاں انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، سریندر پرکاش، خالدہ اصغر، مین را اور دیگر نئے افسانہ نگاروں کی تخلیقات ہیں۔ کچھ مغربی مصنفین کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں۔

فکشن سے متعلق ایک عام رویہ یہ تھا کہ اس جانچنے اور پرکھنے کے پیمانے فن پارے کے باہر ہیں اور ان کی روشنی میں تجزیہ کرنے کے بعد ہی کسی نثری فن پارے کی قدر و قیمت متعین کی جاسکتی ہے۔ شاعری نے اس تصور میں بھی دراڑیں پیدا کر دی ہیں۔ جس طرح شعر Structure کے طور پر مکمل اکائی ہے اور اپنے پورے وجود کے ساتھ متحرک ہے اسی طرح فکشن کا فن پارہ بھی اپنے آپ میں تشکیلی اکائی ہے اور اپنے قوانین کے تابع ہے۔ اس کی قدر و قیمت کا تعین پورے فن پارے کے احساساتی اور روحانی ادراک پر منحصر ہے۔ کافکا کی مکمل حدود کا تصور اس رویّہ کا احترام کیے بغیر ناممکن ہے۔

شعر کی حد بندیاں بھی محفوظ نہیں رہیں۔ عمومی آرائشی اندازِ اظہار میں ٹھوس تفصیل ثانوی حیثیت رکھتی تھی۔ بیانیہ میں بھی لب و لہجہ شاذ و نادر ہی عمومی سطح سے اوپر اٹھتا تھا۔ وحید اختر کے ہاں بعض اوقات لشکارے اور کوندے نظر آتے ہیں

غزل تو بصورت خاص آرائشی عمومی سب و لہجے کی اسیر تھی۔ دوسری اصناف سخن بھی اس مجبوری کا شکار تھیں۔ فکشن نے ٹھوس تفصیل کی اہمیت کی جانب تمام زبانوں کے شاعروں کی توجہ مبذول کروائی ہے۔ جدید تر نظم اور غزل ٹھوس تفصیل کے علامتی استعاراتی استعمال ہی سے عمومی بیان کی سطح سے اوپر اٹھی ہے۔ اس تبدیلی کی بہترین مثالیں مغرب میں، آڈن، لورکا، مایاکوفسکی، بریخت ہیں اور اردو میں میرا جی، راشد، مجید امجد، ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، ظفر اقبال، وزیر آغا منیر نیازی، ساقی فاروقی، شہریار، محمد علوی اور شمس الرحمٰن فاروقی ہیں۔

چند مثالیں پیش خدمت ہیں۔

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مبارک آرزوئے خار و خس پوری ہوئی (شہریار)

چاند کی کگر روشن
شام کے بام و در روشن
اک لکیر بجلی کی
اور وہ رہ گذر روشن
اُڑتے پھرتے کچھ جگنو
رات ادھر ادھر روشن

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی ہم نے لہو میں لتھڑی اک شہزادی
اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نعش کی گردن چوم رہے تھے
ایک بڑے سے پیڑ کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں میچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے

(منیر نیازی)

نظموں میں فکشن کا اثر ایک اور انداز سے بھی ہوا ہے۔ غیر ذاتی طرزِ اظہار رفتہ رفتہ مقبول ہوگیا ہے۔ بظاہر نظمیں تفصیل نگاری، مکالمہ نگاری اور ڈرامائی طریقِ کار سے عمل اور ردِّ عمل کا سلسلہ تیار کرتی ہیں لیکن پوری نظم یکایک ایک علامتی استعاراتی اکائی کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور اپنی روشنی سے منوّر ہو جاتی ہے۔ اس نوع کی بہترین مثالیں پاونڈ کے Cantos اور ایلیٹ کی Waste Land ہیں۔ مختصر نظموں میں 'کہنے' کی بجائے اب نقش گری، شبیہ سازی اور Structure کے احترام پر زیادہ توجّہ دی جانے لگی ہے۔ چینی اور جاپانی شاعری کی بہترین روائت اسی طریق کار سے متعلق ہے۔ ہمارے یہاں اس طریق کار کی بہترین مثالیں، عمیق حنفی، شمس الرحمٰن فاروقی، خورشید الاسلام اور محمد علوی کے ہاں موجود ہیں۔

شعر کی حد بندیوں پر سب سے کاری ضرب آہنگ کے تصوّر سے لگی ہے۔ رفتہ رفتہ آہنگ کو لے، سُر تال، بحر و وزن، عروض سے الگ کر کے دیکھنے کا رویّہ

مضبوط تر ہوتا ہے۔ ہر لفظ کا انفرادی آہنگ ہے اور نثری ترتیب میں بھی وہ دوسرے لفظوں سے مل کر شعری آہنگ کا درجہ اختیار کرنے کا اہل ہے۔ جملوں کی ترتیب، پیراگرافوں کی ترتیب بھی ٹھیک وہی تاثر پیدا کر سکتی ہے جو روایتی نظم کے مختلف بند یا حصے کرتے ہیں۔ الفاظ کی معاونت اور جدلیاتی تصادم بھی آہنگ ہی کی مزید جہتیں ہیں۔ ہر نثری نظم، شعر کی سطح پر تو نہیں پہنچتی لیکن وہ نظمیں بلاشبہ شعری تخلیقات کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں، جو استعاراتی اور علامتی ماورائت حاصل کر لیتی ہیں اور باطنی آہنگ سے منور ہوتی ہیں۔ اس طریق کار کی بہترین مثالیں : اعجاز احمد، خورشید الاسلام، میرنیازی، صلاح الدین پرویز اور دورِ جدید کے بہت سے شاعروں کے ہاں نظر آتی ہیں۔ نظم کو نثری یا عروضی کہنا سراسر بیکار ہے۔ نظم صرف نظم ہوتی ہے اپنی باطنی روشنی سے منور۔

خورشید الاسلام کی ایک نظم سُنیئے۔ خورشید صاحب نظم و غزل کے جملہ روایتی تقاضوں کو پورا کرنے کی قابلیت اور اہلیت رکھتے ہیں۔ ان کی یہ نظم صرف نظم ہے، نثری اور غیر نثری حدود سے ماورا .....

جب
جنگل کی چھوٹی چھوٹی
کچّی کچّی جھونپڑیوں سے
ناتراشیدہ، نیم برہنہ
جوان لڑکیاں
سال کے پیڑ جیسی سیدھی

اپنے سینوں کے سڈول بوجھ
اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ
ہر کے بازار میں
ہوتے لے کر آتی ہیں
تو بوڑھی زمین
کی چھاتیوں میں
دودھ اُتر آتا ہے

کردار صرف فکشن کا مخصوص سرمایہ تھا لیکن اب رفتہ رفتہ کرداروں کا ذکر نظموں میں بھی آنے لگا ہے۔ ایلیٹ کی PRUFROCK اس کی ایک مثال ہے۔

وجود کے کرب، باطنی تنویر، اور فنی چابکدستی کی کامیاب مثالیں ہمیں زاہدہ زیدی کی تازہ نظموں میں متوجہ کرتی ہیں۔ ان میں شاعری اور نثر کی روائتی حد بندیاں جگہ جگہ منہدم ہوتی نظر آتی ہیں۔

شاعری کی دنیا میں فکشن کے اثر سے پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو یوں مختصراً بیان کیا جا سکتا ہے۔

غیر رومانی طرزِ اظہار، صناعی اور STRUCTURE کی اکائی پر زور، غیر ذاتی مقام سے اشیا پر نگاہ ڈالنے کا رواج۔ کہنے کی بجائے نقش گری RENDERING پر توجہ۔ مکالمے، خود کلامی اور کہیں کہیں پلاٹ، کا استعمال۔ وقت کا سیال تصور وغیرہ وغیرہ۔

ہم سب بلاشبہ ازل تا ابد حد بندیوں کے اسیر ہیں لیکن ہم سب ہمیشہ حد بندیوں سے متصادم ہیں۔ فکشن اور شاعری چونکہ زندگی کا اظہار ہیں اس لیے ناگزیر طور پر انحراف و اتفاق کی کشمکش میں گرفتار ہیں۔ غالباً انحراف و اتفاق کی آویزش ہی زندگی کا حسن ہے، فنونِ لطیفہ کا بھی، شاعری اور فکشن کا بھی ☐☐

گوپی چند نارنگ

مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات

مارکسیت کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ ایک انقلابی سائنس ہونے کی دعویدار ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ مارکسیت نہ صرف سماجی اور سیاسی انقلاب کی سائنس ہے بلکہ بطور سائنس وہ مسائل کو قائم کرنے اور ان کی تعریف متعین کرنے میں بھی سائنسی رویّہ اپناتی ہے۔ مارکس کے بارے میں یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ اس کی فکر سے معاشیاتی، سماجی اور سیاسی فلسفے میں ایک انقلاب آفریں تبدیلی رونما ہوئی۔ بورژوا سیاسی معاشیات اور فلسفے کے قدیم مسائل کا نیا حل تلاش کرنے کے بجائے مارکس نے نئے سوالات قائم کیے، یعنی نئے 'PROBLEMATIC' قائم کرکے نہ صرف قدیم مسائل کو بے دخل کر دیا، بلکہ یکسر نئے مسائل قائم کرکے اُن کے حل کی نئی راہ تجویز کی۔

قدیم سیاسی فلسفے کی روایت، جو ہابز سے ہیگل تک پھیلی ہوئی ہے، ریاست کو ایسا ادارہ تصور کرتی تھی جو انفرادی شہریوں اور مطلق العنان طاقت کے درمیان معاہدوں کے رشتوں پر قائم تھا۔ اگر ریاست ان معاہدوں کی خلاف ورزی کرتی تھی تو شہریوں کی وفاداری و تابع داری کا رشتہ بھی شکست ہو جاتا تھا۔ مارکس نے ان مسائل کے بجائے ریاست کا تصور بطور ایک ایسے ادارے کے کیا جہاں مختلف طبقات کے مفادات متصادم ہوتے ہیں، اور تصادم تغیر کا پیش خیمہ ہے۔ یہ نظریاتی جست ہے، اور اس جست کی طرف اشارہ کرنے سے مقصود

یہ بتانا ہے کہ مارکس کی فکر میں قبل مارکسی سیاسی سماجی اور معاشیاتی نظریات سے مکمل انقطاع THEORETICAL BREAK کا جو تصور پایا جاتا ہے، موجودہ عہد کی مارکسی فکر اس پر زور دیتے ہوئے اس سے بطورِ خاص کام لے رہی ہے۔ اس وقت نو مارکسی فکر کا عالمی منظر نامہ یہ ہے کہ ممتاز اور باثر مارکسی مفکر لوئی التھیوسے (LOUIS ALTHUSSER) اور اس کے متبعین جو مارکسیت کو بطور انقلابی سائنس استعمال کرنے کے دعوے دار ہیں، انھوں نے مارکسیت کے دائرے میں رہتے ہوئے آئیڈیولوجی، آرٹ، اور سائنس کے رشتے کا یکسر نیا تصور پیش کیا ہے جو اس وقت نو مارکسیت کا مرکزی مبحث ہے۔

مارکسی تنقید کو یکسر نئی نہج پر ڈالنے کی راہ میں جو دقتیں ہیں وہ بنیادی نوعیت کی ہیں، مثال کے طور پر خود مارکس نے ادب اور آرٹ کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے، اس میں ابہام کی بہت گنجائش ہے۔ یہ تسلیم شدہ امر ہے کہ مارکس نے آرٹ کے بارے میں کوئی منظم نظریہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی اگرچہ اس نے آرٹ اور ادب کے مسائل پر اکثر لکھا ہے، اور یہ تحریریں یکجا کر دی گئی ہیں۔ (ملاحظہ ہو (MARX AND ENGELS ON LITERATURE AND ART, MOSCOW 1976

لیکن ان میں سے بعض اقتباسات کی مارکس کی سیاسی و معاشیاتی فکر سے مطابقت پیدا کرنا خاصا مشکل کام ہے۔ ایسی کچھ کوششیں کی گئی ہیں، ان کی نیک نیتی پر شبہ نہیں، لیکن یہ غیر سائنسی اور گمراہ کن ہیں۔ آرٹ اور ادب کے بارے میں مارکس کے اکثر اقتباسات بقول بنیٹ اگرچہ مارکس کے لکھے ہوئے تو ہیں، لیکن یہ 'مارکسی' نہیں ہیں، یعنی ان مسائل پر MARXIST نظریاتی موقف، کو پیش نہیں کرتے۔ غرض مارکسی تنقید کو بورژوا جمالیات سے الگ کر کے ایک آزاد سائنس بنانے کے لیے جس نظریاتی جست کی ضرورت ہے اور جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا، اس کا کوئی سراغ مارکس کے یہاں نہیں ملتا۔ بنیٹ کا یہ بھی خیال ہے کہ اس تکلیف دہ حقیقت کو تسلیم نہ کرنے اور نظریاتی اعتبار سے سارا بوجھ مارکس کی تحریروں پر ڈالنے سے مارکسی تنقید کے نئے نظریاتی ڈھانچے کو قائم کرنے میں خاصی دقت پیدا ہو گئی ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ عالمی سطح پر مارکسی تنقید کے ایک نہیں، کئی دبستان کارفرما رہے ہیں۔ پیری اینڈرسن نے مارکسی فکر کے ارتقا کو دو ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ اوّل مارکس کے فوراً بعد کے

مارکسی مفکرین بالخصوص ANTONIO LABRIOLA, FRANZ MEHRING, ________ KARL KAUTSKY, GEORGY PLEKHANOV جنھوں نے مارکس اور اینگلز کی موت کے بعد اور لینن اور ٹراٹسکی کے قیادت سنبھالنے سے قبل کمیونسٹ تحریک کی فکری رہنمائی کی۔ اس دَور کے فکری نتائج ادبی نظریے کے حوالے سے خاص نہیں ہیں کیونکہ بورژوا ضابطوں سے مقابلہ کرنے کے لیے بورژوا فکری مسائل کو بطور اپنے مسائل کے قائم کرنا ضروری تھا۔ دوسرے دَور کو اینڈرسن 'مغربی مارکسزم' کا دَور کہتا ہے جو لوکاچ کی

HISTORY AND CLASS CONSCIOUSNESS (1925)

سے آج تک جاری ہے۔ اس دَور میں جس قدر اور جتنا اہم کام ہوا ہے، بالخصوص مارکسزم اور جمالیات کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے، ممکن ہے آگے چل کر وہ تاریخی مادّیت کا سب سے زیادہ قیمتی سرمایہ ثابت ہو۔ اس میں جارج لوکاچ کے علاوہ

CAUDWELL, BENJAMIN, THEODOR ADORNO, HERBERT MARCUSE, JEAN-PAUL SARTRE, GALVANO DELLA VOLPE

کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ زیرِ نظر مضمون میں ان کے بھی قدرے بعد آنے والے مفکّرین سے بحث کی جائے گی، یعنی جن کی فکر میں ساختیات اور پس ساختیات کا اثر پایا جاتا ہے، یا جن کے یہاں اِن نئے رجحانات سے فکری مکالمے کی کیفیت ملتی ہے۔ ان میں خاص خاص مفکّرین ہیں: رومانیہ کے لوسین گولڈمن (LUCIEN GOLDMANN) فرانس کے پیئر ماشیرے (PIERRE MACHEREY) اور لوئی آلتھیوسے (LOUIS ALTHUSSER) برطانیہ کے ٹیری ایگلٹن (TERRY EAGLETON) اور امریکہ کے فریڈرک جیمسن (FREDRIC JAMESON)۔

۱

کارل مارکس کی معاشیات سے متعلق تحریروں میں ساخت کا تصور ملتا ہے۔ لیکن بطور ضابطۂ علم ساختیات بنیادی طور پر ساسیئر کے فلسفۂ لسان سے متعلق ہے، اور اس کا رواج اس صدی کی پانچویں چھٹی دہائی سے شروع ہوا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد عالمی فکری منظر نامے پر ساختیات کی حیثیت ایک حاوی رجحان کی ہوگئی۔ چنانچہ مارکسی فکر بھی اس فکری ماحول کے اثر سے

الگ نہیں رہ سکی۔ دیکھا جائے تو مارکسیت اور ساختیات دونوں میں افراد کے وجود کو ان کی سماجی حیثیت سے الگ کر کے نہیں سمجھا جا سکتا۔ ساختیات میں سماج کا تصور ثقافت کے وسیع تر تصور میں مضمر ہے۔ مارکسی فکر کی رو سے افراد سماجی نظام میں آزاد عامل (FREE AGENTS) کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ اپنی سماجی حالت کے حامل (BEARER) ہیں۔ ساختیات اس پر زور دیتی ہے کہ افراد کا عمل اور ان کا تکلم اس معنیاتی نظام سے ہٹ کر وجود نہیں رکھتا جس کے اندر یہ خلق (GENERATE) ہوتا ہے۔ البتہ ساختیات اس نظام کی تہ نشیں ساختوں کو خود کار اور وقت سے بے نیاز (SELF REGULATING AND TIMELESS) سمجھتی ہے، جبکہ مارکسیت سماجی نظام کو تضادات سے مملو، مائل بہ تغیر اور تاریخی قرار دیتی ہے۔ گویا ایک کا مقصود سماج کی نوعیت، ماہیت اور ساخت اور اس کی ارتقا پذیری ہے، اور دوسرے کا ذہنِ انسانی کی نوعیت اور ساخت ہے، اور یہ کہ ذہنِ انسانی معنی خیزی کے عمل میں کس طرح شریک رہتا ہے اور حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے۔

لوسین گولڈمن (LUCIEN GOLDMANN) وہ پہلا مارکسی نقاد ہے جس کے فکری رویے میں مارکسیت اور ساختیات کا اشتراک نظر آتا ہے۔ گولڈمن نے اس خیال کو مسترد کر دیا کہ متن انفرادی جینیس کی تخلیق ہوتا ہے، اور یہ نظریہ پیش کیا کہ متن ان 'بین انفرادی ذہنی ساختوں' (TRANS-INDIVIDUAL MENTAL STRUCTURES) سے پیدا ہوتا ہے، جو اصلاً کسی سماجی گروہ یا طبقے کی پروردہ ہوتی ہیں۔ یہ ذہنی ساختیں یا نظریہ ہائے حیات (WORLD-VIEWS) برابر بدلتے اور زائل ہوتے رہتے ہیں، کیونکہ مختلف سماجی طبقے بدلتی ہوئی حقیقت کے پیشِ نظر دنیا کے تبدیل ہوتے ہوئے امیج سے مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سماجی عاملوں کے شعور میں بالعموم یہ تبدیلیاں پوری طرح منعکس نہیں ہوتیں، یا پوری طرح صورت پذیر نہیں ہوتیں، لیکن بڑے شعرا اور ادیب ان تغیر آشنا ذہنی ساختوں کی صورت گری کرتے ہیں، اور ان کو اپنے ادب میں واضح روشن اور مربوط فارم میں پیش کرتے ہیں۔

گولڈمن نے اپنی مشہور کتاب THE HIDDEN GOD (1959) میں ریسین کے المیہ ڈراموں، پاسکل کے فلسفے، فرانس کی مذہبی تحریک ژاں سین ازم اور طبقۂ اشرافیہ کے

ایک نمائندہ گروہ NOBLESSE DE LA ROBE کا مجموعی تقابلی مطالعہ کیا، اور یہ ثابت کیا کہ ان چاروں کی ذہنی ساختوں میں مطابقت پائی جاتی ہے۔ ژان سین ازم کی مذہبی فکر حقیقت کا المیہ تصور رکھتی تھی۔ اس کی رو سے انسان گناہ سے ملوث دنیا، اور اس خدا کے تصور کے درمیان معلق ہے جو اس دنیا سے غائب ہے۔ خدا نے اس دنیا کو ترک کر دیا ہے، لیکن بندوں پر اپنا تحکمانہ اقتدار برابر قائم رکھے ہوئے ہے۔ چنانچہ فرد کے لیے اس کے سوا چارہ نہیں کہ وہ المیہ تنہائی اختیار کرے۔ گولڈمن نے دکھایا ہے کہ ریسین کے ڈراموں، پاسکل کے فلسفے اور اس زمانے کے طبقۂ اشرافیہ کے ایک خاص گروہ میں بھی یہی المیہ تہ نشیں ذہنی ساخت کارفرما ہے۔ ہیئیت کے ان مقاماتِ اشتراک کا سماجی نظام سے رشتہ جوڑنا واضح طور پر مارکسی رویہ ہے، اور گولڈمن اس پر اصرار کرتا ہے کہ اس کا طریقۂ کار اس بورژوا انداز سے مختلف ہے جو سماجی نظام کی کلّیت کو مختلف خودکار اور خود نظم سطحوں کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے گولڈمن کا کام لوکاچ کے ہیگلین مارکسزم کی توسیع ہے۔

لوسین گولڈمن نے اپنی سماجیاتی ساختیات میں ساخت کو بین انفرادی عمل اور برتاؤ سے جوڑنے کی جو کوشش کی ہے، اس ضمن میں وہ ایک دلچسپ مثال دیتا ہے: ایک آدمی میز کو اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ میز بھاری ہے اکیلے اس سے اٹھائے نہیں اٹھتی۔ دوسرا آدمی آتا ہے، دونوں مل کر میز کو اٹھا لیتے ہیں۔ ان دونوں کا عمل یا برتاؤ یعنی اشتراک 'ساخت' ہے۔ اس ساخت میں عامل کون ہے۔ 'ایک آدمی' نہیں۔ 'دو آدمی مل کر' نہیں۔ بلکہ ان کا اشتراکِ عمل۔ عاملیت بین شخصی (INTER-PERSONAL) بھی ہو سکتی ہے۔ گولڈمن کا کہنا ہے کہ سماجی تغیر کو ٹھیک سے سمجھنے کے لیے عاملیت کی بین شخصی نوعیت پر نظر رکھنا ضروری ہے جس سے سماجی ساختیں مرتب ہوتی ہیں۔ ساختیں افراد کے روزمرہ عمل اور واقعات سے پیدا ہوتی ہیں، اور سوائے بعض مستقل ہیئتی خصائص کے ان میں کوئی استقلال نہیں ہے۔ ان میں شعور بھی نہیں۔ سماجی ساختیں خاص حالت میں خاص تفاعل کو پورا کرنے کے لیے وجود میں آتی ہیں، یعنی ساخت میں اور اس کے تفاعل میں جدلیاتی رشتہ ہے جو معنی خیزی (SINGNIFICANCE) کا باعث بنتا ہے۔

گولڈمن کا کہنا ہے کہ 'موضوع' (SUBJECT) کی بحث کو بھی اسی رعایت سے دیکھنا چاہیے۔ مثال کے طور پر 'بلی چوہے کو پکڑتی ہے' میں 'موضوع' کا مسئلہ نہیں ہے، اس لیے کہ موضوع ظاہر ہے۔ لیکن جب زبان کا علامتی نظام کارگر ہوتا ہے تو مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ میز جون اور جیمز نے مل کر اٹھایا، اس لیے نہ تو جون 'موضوع' ہے نہ جیمز۔ زبان کے تکلمی نظام کے اندر اگر سوال محنت کی تقسیم (DIVISION OF LABOUR) کا ہو تو 'موضوع' کا مسئلہ حل طلب ہے۔ عامل ایک نہیں ہے۔ میز اتنا بھاری ہے کہ اس کو ایک سے زیادہ آدمی مل کر ہی اٹھا سکتے ہیں، چنانچہ جس نے میز اٹھایا ہے نہ تو وہ جون ہے اور نہ جیمز۔ گولڈمن کہتا ہے یہ اس لیے اہم ہے کہ جب سوال سماج کو بدلنے کا ہو، یا داخلی اور خارجی وجود کو تبدیل کرنے کا تو عامل یا 'موضوع' انفرادی نہیں رہتا۔ علامتی تکلم عمل آرا ہوتا ہے جو عاملوں میں ربطِ باہمی پیدا کرتا ہے، مثلاً جون اور جیمز میں جو علامتی تکلم رونما ہوتا ہے وہ موضوع کے اندر ہی ہے، گویا 'بین موضوعی' (INTER-SUBJECTIVE) ہے۔ اگر کوئی تیسرا آدمی ہوتا جو میز کو اٹھانے کے عمل میں حارج ہوتا تو وہ الگ سے ایک اور عمل کا 'موضوع' ہوتا۔ اور ان دونوں میں تکلم ہوتا تو وہ ایک 'موضوع' اور دوسرے 'موضوع' کے مابین ہوتا۔ گویا بین موضوعی تکلم افراد کے درمیان بھی ہو سکتا ہے اور فرد و جماعت کے درمیان بھی، اور بالآخر جماعتوں کے درمیان بھی۔ جماعتی یا گروہی 'موضوع' کو گولڈمن 'ماورائے فرد' (TRANS-INDIVIDUAL) 'موضوع' کہتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ انفرادی موضوع یا شعور بھی جب محنت کی تقسیم کے عمل سے گزرتا ہے تو ماورائے فرد موضوع کا حصہ ہو جاتا ہے۔ اشیائے خورد و نوش کی فراہمی کا عمل ہو، یا رہنے بسنے کے لیے چھپر، چھت، یا مکان کا، بند ھ باندھنے یا کارخانے چلانے کا، سب جماعتی یا گروہی عمل ہیں، یعنی تہذیب و تمدن، صنعت و حرفت، سائنسی ترقی اور ٹکنالوجی کی تمام سرگرمی گروہ کی رہینِ منت ہے۔

گولڈمن نے اس تناظر میں بارتھ کے مشہور مضمون:

"TO WRITE: AN INTRANSITIVE VERB"

کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ بارتھ کا اصرار ہے کہ ادب عام سماجی سرگرمی سے اس اعتبار سے الگ ہے کہ ادیب لکھنے کے لیے لکھتا ہے۔

WRITER WRITES FOR THE SAKE OF WRITING

چنانچہ ادیب کا تصور ایک ایسے شخص کے طور پر کرنا غلط ہے جو سماج پر اثر انداز ہونے کے لیے بولتا یا لکھتا ہے۔ گولڈمن کا کہنا ہے کہ انفرادی سطح پر یہ صحیح ہو سکتا ہے، لیکن اگر لکھنے کے سوال کو اجتماعی موضوع کی منطقی ساخت کے تناظر میں دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ لکھنے کے عمل کو 'فعلِ لازم' قرار دینے کا مسئلہ ہی پیدا نہیں ہوتا، کیونکہ لکھنے کے لیے لکھنے کا عمل سماجی زندگی کے اجتماعی موضوع کے رشتے کی رو سے 'فعلِ لازم' نہیں، بلکہ 'فعلِ متعدی' کی نوعیت رکھتا ہے۔

گولڈمن کا ایک نمائندہ کام ناول کی سماجیات پر ہے:

TOWARDS A SOCIOLOGY OF THE NOVEL (1964)

ناول پر گولڈمن کا یہ کام اس کے مارکسزم کے فرینک فرٹ اسکول (ادورنو، ہورک ہائمر، ہربرٹ مارکوزے اور والٹر بنجمن) سے متاثر ہونے کی گواہی دیتا ہے، اس لیے کہ گولڈمن ان مفکرین کی طرح جدید ناول کی ساخت اور مارکیٹ معاشیات کی ساخت کی مماثلتوں پر توجہ کرتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ ۱۹۱۰ء کے لگ بھگ روشن خیال سرمایہ داری کا ہیروئک (HEROIC) عہد ختم ہوگیا، اور نوآبادیاتی استعماریت کے دور نے اس کی جگہ لینا شروع کی۔ نتیجتاً فرد کی اہمیت اقتصادی نظام کے اندر کم ہونے لگی۔ حتیٰ کہ ۱۹۴۵ء کے بعد کے زمانے میں ریاست کے عائد کردہ اقتصادی نظام کے نظم و نسق اور ضابطہ کی تبدیلیوں کی وجہ سے وہ منزل آگئی جسے مارکسزم کی رو سے (REIFICATION) کہا جاتا ہے، یعنی جہاں پر انسانی قدر گھٹ کر مارکیٹ کے مال و اسباب کی سطح پر آجاتی ہے، اور ماشیا کی دنیا انسانوں کی دنیا پر غلبہ پانے لگتی ہے۔ گولڈمن کا کہنا ہے کہ کلاسیکی ناول میں اشیا کی اہمیت فرد کے رشتے سے تھی، لیکن سارتر، کافکا، اور روب گرِیے کے ناولوں میں اشیا کی دنیا انسان پر غالب آکر انسان کو بے دخل کرنا شروع کر دیتی ہے۔ گولڈمن اپنی بعد کی تحریروں میں مارکس کے خیالات کی رو سے 'بنیاد — بالائی ساخت' (BASE-SUPER STRUCTURE) کی بات کرتا ہے اور اقتصادی ساختوں کا رشتہ ادبی ساختوں سے ملاتا ہے۔ گولڈمن بلاشبہ فرینک فرٹ اسکول کے مارکسی مفکرین کی قنوطیت سے دامن بچاتا ہے، لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اس کی فکر میں ان جیسی جدلیاتی کاٹ نہیں ملتی۔ بہرحال گولڈمن کی اہمیت اس میں ہے کہ اس نے

فکشن کے ساختیاتی — سماجیاتی مطالعے کی راہ کھولی ہے اور نئے سوال اٹھائے ہیں۔ اس نے مارکسیت اور ساختیات میں تال میل بٹھانے کی قابلِ قدر کوشش کی ہے جس کا معاصر تنقید پر گہرا اثر پڑا ہے۔ گولڈمن کا اصل مقصد تجربی، اثباتیاتی اور نفسیاتی روایتی رویوں کو رد کر کے ذہنِ انسانی اور ثقافتی اظہار کی ایسی 'سائنس' دریافت کرنے کی سعی کرنا ہے جو اپنی توجہ الگ الگ افراد پر نہیں بلکہ سماجی گروہوں پر مرکوز کرتی ہو۔ گولڈمن نے کوئی مکمل ادبی نظریہ پیش نہیں کیا، بلکہ مارکسیت کے دائرے میں رہتے ہوئے فکشن کے سماجیاتی مطالعے کے لیے ایک نیا نقطۂ آغاز فراہم کیا ہے، اور نئے مبحث کی راہ کھولی ہے۔

پیئر ماشیرے (PIERRE MACHEREY) کی تصنیف:

A THEORY OF LITERARY PRODUCTION (1966)

نے آلتھیوسے کے آرٹ اور آئیڈیولوجی کے نظریے کو متاثر کیا۔ وہ اپنے مبحث کا آغاز واضح طور پر ادب کے مارکسی ماڈل سے کرتا ہے۔ وہ متن کو ایک تخلیق یا خودکفیل فن پارہ سمجھنے کے بجائے اس کو 'پیداوار' (PRODUCTION) قرار دیتا ہے جس میں طرح طرح کے 'عناصر' استعمال ہوتے ہیں، جن کی شکل پیداوار کے عمل کے دوران خاصی بدل جاتی ہے۔ یہ عناصر کوئی آزاد اجزا نہیں، جن کے شعوری اور ضابطہ بند استعمال سے کوئی وحدانی فن پارہ وجود میں آجائے، بلکہ متن میں جب ان کا صرف ہوتا ہے تو خود متن کو اس کا احساس نہیں ہوتا کہ کیا ہو رہا ہے۔ گویا اُس وقت متن 'لاشعور' ہوتا ہے۔ جب شعور کی وہ شکل جس کو ہم آئیڈیولوجی کہتے ہیں، متن میں داخل ہوتی ہے، تو متن کی فارم بدل جاتی ہے۔ آئیڈیولوجی کا تصور بالعموم حقیقت کے ایک وحدانی اور واضح تصور کے طور پر کیا جاتا ہے، لیکن جب آئیڈیولوجی ادب یا آرٹ میں داخل ہوتی ہے، تو اس کے تضادات اور اندرونی 'خالی جگہیں' (ABSENCES) نمایاں ہو جاتی ہیں۔ ادب ان تضادات کو دُور کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن کچھ نہ کچھ افتراق ایسا ضرور رہتا ہے جو خود آئیڈیولوجی کا پیدا کردہ ہوتا ہے، کیونکہ 'کچھ کہنے کے لیے ایسے' 'بہت کچھ' سے قطع نظر کرنا پڑتا ہے جو کہا نہیں جاسکتا۔ بقول ماشیرے ادبی نقاد کا کام فن پارے کے مختلف اجزا کو مربوط کرنا یا ان کے تضادات کو دُور کرنا نہیں ہے بلکہ فن پارے کے لاشعور پر نظر رکھنا بھی ضروری ہے، یعنی 'کیا نہیں کہا گیا ہے'، اور 'کیا کچھ دبا دیا گیا

ہے۔

کیتھرین بلسے کا کہنا ہے کہ پیئر ماشیرے کی تصنیف:

A THEORY OF LITERARY PRODUCTION (1966)

میں متعدد ایسے نکات ملتے ہیں جن کی بنا پر اسے رولاں بارتھ بالخصوص S/Z کے رولاں بارتھ کا پیش رو کہا جا سکتا ہے جو پہلی مرتبہ ۱۹۷۰ء میں شائع ہوئی۔ مثال کے طور پر ماشیرے نے وضاحت کی ہے کہ 'تضاد بیانیہ کی شرط ہے'، یا 'حقیقت پسندانہ متن کی بنیاد معمے پر رکھی جاتی ہے'، یا 'آغاز میں معلومات پر پردہ ڈالا جاتا ہے اس وعدے کے ساتھ کہ آگے چل کر انھیں بے نقاب کیا جائے گا'، یا 'سچائی کے اظہار یا راز کے افشا کے ساتھ کہانی اختتام کو پہنچتی ہے'،

S/Z میں بارتھ نے اپنے مخصوص انداز میں ان تمام نکات کی بحثیں اٹھائی ہیں، اور معنی کو موضوع یا مرکز سے بے دخل کر کے معنی در معنی یا متن کی کثیر المعنیت کی راہ دکھائی ہے۔ ماشیرے یہ بھی کہتا ہے کہ بیانیہ کا ارتقا دونوں طرف ہوتا ہے، یعنی سچائی کو ظاہر کرنے یا اختتام کی طرف بھی، اور سچائی کو چھپانے یعنی کہانی کو طول دینے کے لیے بھی۔ ماشیرے نے حقیقت پسندانہ بیانیہ کے نظریے سے بحث کی ہے، اس کا ساختیاتی اصول یہ ہے کہ ادبی پیداوار (LITERARY PRODUCTION) کے عمل کے دوران ادبی فارم کے تعینات کس طرح عمل آرا ہوتے ہیں۔ ادبی متن کسی ایک ذریعے سے وجود میں نہیں آتا، یعنی مصنف کا پروجیکٹ یا بیانیے کے میکانکی رشتے ہی کافی نہیں۔ ادبی متن محرکات کی کثرت سے وجود میں آتا ہے' جو اسے اس کی اصل عطا کرتے ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مصنف کے پروجیکٹ اور فارم کے تعینات میں تضادات ہوں، اور متن عائد کردہ حدود سے تجاوز کر جائے۔

بیانیہ آئیڈیولوجی سے گہرا ربط رکھتا ہے، لیکن دونوں میں کلی مطابقت نہیں ہوتی۔ ادب ڈسکورس کی ناقابلِ تصغیر اور خاص فارم ہے، لیکن زبان جو اس کا خام مواد ہے، آئیڈیولوجی کی چیز ہے۔ چنانچہ زبان اصلاً ادھوری، ادھکچری، ناکافی اور ان تضادات کو چھپانے کے نااہل ہوتی ہے جن پر پردہ ڈالنا مقصود ہوتا ہے۔ چنانچہ ادب اس زبان کو جو بالعموم سیال حالت میں ہوتی ہے، گرفت میں لیتا ہے، اور قائم کرتا ہے۔

حقیقت پسندانہ متن اپنے مضمر عناصر میں ہم آہنگی کا دعوے دار ہوتا ہے۔ ژول ورین کے THE SECRET OF THE ISLAND. کے تجزیے سے ماشیرے نے ثابت کیا ہے کہ ہم آہنگی کی کوشش کے باوجود متن میں تضادات، خالی جگہیں اور تجاوزات راہ پا جاتے ہیں جو آئیڈیولوجی کی زبان سے ہم آہنگی پیدا کر سکنے کی عدم صلاحیت کا جواز پیش کرتے ہیں۔ مختلف الاصل ڈسکورس سے ماخوذ عناصر جب ادبی فارم میں باہم ارتباط پاتے ہیں تو متن میں گویا خالی جگہ پیدا ہو جاتی ہے، اور متن اسی طرح بٹ جاتا ہے جیسے لاکاں کا 'نفسیاتی موضوع'، یعنی متن کی 'خاموشی' --- (SILENCE) یا جو متن نہیں کہہ سکتا، وہ دراصل متن کا لاشعور ہے۔

متن کا یہ لاشعور (مصنف کا لاشعور نہیں) اُسی لمحے تشکیل پا جاتا ہے جب متن ادبی فارم اختیار کرتا ہے۔ اور یہ اس بیچ کی جگہ میں وارد ہوتا ہے جو آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ اور ادبی فارم کے درمیان رہ جاتی ہے۔ پس جس طرح انسانی موضوع وحدانی نہیں ہے، اسی طرح متن بھی وحدانی نہیں ہے۔ چنانچہ ادبی نقاد کا مقصود متن کی وحدت کی جستجو نہیں، بلکہ امکانی معنی کی کثرت اور بوقلمونی کی تلاش ہونا چاہیے۔ متن کے دعاوی اور ان کی عدم تکمیل اور اس کے تضادات کی تلاش تنقید کا کام ہے۔ اپنی خاموشیوں (SILENCES) سے اور مختلف معنی کے تصادم سے متن خود میں مضمر آئیڈیولوجی کا احتساب کرتا ہے، اور اپنی اقدار کی خود تنقید کرتا ہے، یوں قاری معنی پیدا کرنے کے ایک ایسے عمل سے گزرتا ہے جس میں متن کی آئیڈیولوجیکل ترجمانی کی حدود واضح ہو کر سامنے آجاتی ہیں۔

ماشیرے کا متن کے مطالعے کا انداز اینگلو امریکی تنقیدی روش سے بالکل ہٹا ہوا ہے، جو بالعموم متن کو وحدت عطا کرنے، تضادات کو دُور کرنے اور اس کو مربوط بنانے میں کوشاں رہتی ہے۔ اس کا طریقہ آئیڈیولوجی کا حلیف ہے، یعنی قابلِ قبول متون کو قابلِ قبول معنی پہنا کر بورژوا تنقید ان عناصر کو دبا دیتی ہے یا ان پر سنسر بٹھا دیتی ہے جو رائج آئیڈیولوجی سے متصادم ہوں۔ ماشیرے کا رویہ بڑی حد تک اس مرکز نا آشنا قرأت سے ملتا جلتا ہے جسے بعد میں رولاں بارتھ نے فروغ دیا، اور جو کسی بھی طرح کی ہم آہنگی کے خلاف ہے۔ متن کا اصل مطالعہ اس کا تقاضا کرتا ہے کہ اُسے 'بے دخل' (DECONSTRUCT) کیا جائے، کھول دیا جائے، اور افہام و تفہیم کے ممکنہ

امکانات پر نظر رکھی جائے بشمول اُن امکانات کے جو آئیڈیولوجی کی جانب داری اور تحدید کا پردہ چاک کرتے ہوں۔

ماشیرے کے بارے میں معلوم ہے کہ اس کی کتاب:

A THEORY OF LITERARY PRODUCTION

کلاسیکی ٹیکسٹ کی حیثیت رکھتی ہے۔ رولاں بارتھ، آلتھیوسے، ایگلٹن سب کی فکر کو اس نے متاثر کیا۔ آلتھیوسے نے اپنی نومارکسیت میں آرٹ اور ادب کے لیے جو گنجائش نکالی ہے، اس پر ماشیرے کی پہلی سوچ کا واضح اثر ہے۔ ایگلٹن اعلانیہ ماشیرے سے متاثر ہونے کا اقرار کرتا ہے۔ اس پس منظر میں دیکھیں تو ماشیرے کا اب جمالیات سے یکسر قطع تعلقی کا اعلان کرنا اور دوسروں کو اس کا رخیر کی دعوت دینا خاصا معنی خیز ہے۔ ادب کے بارے میں اب وہ واضح طور پر کہتا ہے کہ ادب کا تصوّر وا ہمے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ وہ مارکسیت کی رُو سے اَدب کی یکسر نئی تعریف وضع کرنے پر زور دیتا ہے:

LITERATURE IS A PRACTICAL, MATERIAL PROCESS OF TRANSFORMATION WHICH MEANS THAT IN PARTICULAR HISTORICAL PERIODS, LITERATURE EXISTS IN DIFFERENT FORMS. WHAT NEEDS TO BE STUDIED IS THE DIFFERENCE BETWEEN THESE FORMS. LITERATURE WITH A CAPITAL 'L' DOES NOT EXIST; THERE IS THE 'LITERARY' LITERATURE OR LITERARY PHENOMENA WITHIN SOCIAL REALITY AND THIS IS WHAT MUST BE STUDIED AND UNDERSTOOD.

۲

مارکسزم اور ساختیات میں بھرپور مکالمے کا آغاز اس صدی کی ساتویں دہائی سے ان نظریاتی تبدیلیوں اور ترجیحات کے نئے تعیّن کے بعد ہی ممکن ہو سکا جو مارکسی تنقید میں رونما ہوئی ہیں۔ یوں تو اس زمانے میں متعدد عوامل برسرِ پیکار رہے ہیں، لیکن نظریاتی اعتبار سے مرکزی حیثیت لوئی آلتھیوسے (LOUIS ALTHUSSER) کی نومارکسی فکر کو حاصل ہے جس کے اُٹھائے ہوئے مباحث کا سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ آلتھیوسے ادبی نقاد نہیں ہے، لیکن اس نے مارکسزم کی جو نئی تعبیر پیش کی ہے، اس میں آئیڈیولوجی کے ساتھ ادب کو بھی مرکزی مبحث میں شامل کر لیا ہے، اس لیے اس کے مضمرات ادبی تنقید کے ضمن میں نہایت اہم ہیں۔ آلتھیوسے کا کام واضح طور پر ساختیات اور پس ساختیات سے جڑا ہوا ہے۔ وہ مارکسی فلسفے میں تحدید کا مخالف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ علمِ انسانی

کو مارکس کی اہم ترین دین یہ ہے کہ اس نے ہیگل سے اپنی راہ الگ نکالی۔ آلتھیوسے ہیگل کے تصورِ کلّیت (TOTALITY) سے اختلاف کرتا ہے جس کی رُو سے کُل کی اصل اس کے اجزا میں بھی ہوتی ہے۔ چنانچہ مارکسزم کی ہیگلین توجیہہ جس پر لوکاچ نے اپنے ادبی نظریے کی بنیاد رکھی تھی، آلتھیوسے اس کو رد کرتا ہے۔ لوکاچ سماج کا تصور ایک کُل کے طور پر کرتا ہے جس کا ہر جُز کُل کی 'لازمیت' یا مرکزیت رکھتا ہے۔ آلتھیوسے اس کو غلط قرار دیتا ہے، کیونکہ اس سے ایسی ساخت لازم آتی ہے جو مرکز رکھتی ہو، اور جس کی رُو سے اس کے تمام ظواہر عمل آرا ہوتے ہوں۔ آلتھیوسے مرکز آشنا ساخت کا مخالف ہے۔ اس لیے وہ 'سماجی نظام' کے بجائے 'سماجی تشکیل' (SOCIAL FORMATION) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے جو ایسی ساخت پر مشتمل ہے جو بے مرکز ہے، اور نہ ہی اس میں کوئی کُلّی وحدت ہے۔ لوکاچ کے برعکس آلتھیوسے کا اصرار ہے کہ سماجی کُل کا تصور بطور ایک وحدت کے غلط ہے۔ اس کے بجائے 'سماجی تشکیل' کو معمولات (PRACTICES) کی باہمدگر مربوط لیکن مختلف سطحوں پر مشتمل دیکھنا زیادہ مناسب ہے۔ بقول آلتھیوسے 'سماجی تشکیل' (SOCIAL FORMATION) تین باہمدِگر مختلف لیکن ایک دوسرے سے مربوط سطحوں پر مشتمل ہے: معاشیاتی سطح، سیاسی سطح، اور آئیڈیولوجیکل سطح۔ ان میں سے ہر سطح ایک دوسرے سے رشتے کی رو سے اضافی طور پر خود مختار بھی ہے۔ آلتھیوسے انھیں 'معمول' (PRACTICE) بھی کہتا ہے۔ اس کی تعریف اس نے یوں کی ہے:

> BY PRACTICE IN GENERAL I SHALL MEAN ANY PROCESS OF TRANSFORMATION OF A DETERMINATE GIVEN RAW MATERIAL INTO A DETERMINATE PRODUCT, A TRANSFORMATION EFFECTED BY A DETERMINATE HUMAN LABOUR, USING DETERMINATE MEANS (OF 'PRODUCTION').

یہ مختلف سطحیں کسی 'لازمی سطح' (ESSENTIAL LEVEL) (مثلاً مارکسزم کی معاشیاتی سطح) کا عکس نہیں، بلکہ یہ اضافی خود مختاریت کی حامل ہیں۔ البتہ آخراً (IN THE LAST INSTANCE) معاشیاتی سطح ہی قادرانہ کردار ادا کرتی ہے (اور یہ آخراً LAST INSTANCE اینگلز سے ماخوذ ہے) 'سماجی تشکیل' ایک ایسی ساخت ہے جس میں مختلف سطحیں داخلی تضادات اور کشمکش کے تہ در تہ رشتوں میں کارفرما رہتی ہیں۔ تضادات سے مملو اس ساخت میں کبھی ایک سطح اور کبھی دوسری سطح حاوی ہو سکتی ہے۔ لیکن آخر آخر جس سطح کو قادرانہ حیثیت حاصل ہوتی ہے، وہ

اقتصادی سطح ہے۔ مثال کے طور پر جاگیرداری 'سماجی تشکیل' میں مذہب حاوی نظر آتا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس ساخت کی اصل مذہب ہی ہے۔ خواہ ایسا نظر نہ آئے، لیکن بالآخر سماجی تشکیل کا رہنمایانہ کردار بہرحال اقتصادی سطح ہی کو ادا کرنا ہوتا ہے۔

'سماجی تشکیل' کے اس عمومی فریم ورک میں آئیڈیولوجی کی وضاحت کرتے ہوئے وہ ایک اور معنی خیز نکتہ اٹھاتا ہے جس کے نتائج دُور رس ہیں۔ وہ یہ کہ سماجی تشکیل میں ایک سرے پر آئیڈیولوجی ہے، دوسرے پر سائنس، اور دونوں کے بیچ میں آرٹ (ادب) ہے جو آئیڈیولوجی اور سائنس دونوں سے برابر کے فاصلے پر ہے۔ ان کے تفاعل اور اثرات میں فرق قائم کرتے ہوئے آلتھیوسے کہتا ہے کہ ان میں سے ہر شق ایک دیے ہوئے 'کچے مال' کو معین تیار شدہ مال (PRODUCT) میں منقلب کرتی ہے اور اپنے معین اثر سے پہچانی جاتی ہے۔ یعنی آئیڈیولوجی سے 'آئیڈیولوجیکل' اثر (IDEOLOGICAL EFFECT) سائنس سے 'علمی اثر' (KNOWLEDGE EFFECT) اور آرٹ و ادب سے 'جمالیاتی اثر' (AESTHETIC EFFECT) مرتب ہوتا ہے۔ آلتھیوسے ان شقوں اور ان کے 'اثرات' کو ادراکِ انسانی (COGNITION) کے دائمی منطقے کہتا ہے۔

ادب اور آرٹ کے بارے میں بھی آلتھیوسے کے نظریات روایتی مارکسی موقف سے خاصے ہٹے ہوئے ہیں۔ وہ آرٹ کو آئیڈیولوجی کی ایک فارم قرار دینے کے خلاف ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ "A LETTER ON ART" میں آلتھیوسے آرٹ کو سائنس اور آئیڈیولوجی سے برابر فاصلے پر قرار دیتا ہے۔ یعنی ثقافتی ظواہر میں آئیڈیولوجی، سائنس اور آرٹ الگ الگ شعبے ہیں، اور اپنی اپنی اضافی خود مختاریت کے حامل ہیں۔ مثلاً ادب (آرٹ) کا کوئی عظیم فن پارہ ہمیں حقیقت کی منضبط تفہیم نہیں دیتا، اور نہ ہی وہ کسی طبقے کی آئیڈیولوجی کا اظہارِ محض ہوتا ہے۔ وہ بالزک کے بارے میں اینگلز کے دلائل کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ بے شک آرٹ ہمیں حقیقت کا نظارہ کراتا ہے لیکن ذرا 'فاصلے' سے۔ یہی معاملہ آئیڈیولوجی کا بھی ہے، یعنی جس سے وہ پیدا ہوتا ہے، یا جس میں وہ ڈوب جاتا ہے، یا جس کی طرف وہ اشارہ کرتا ہے، اس آئیڈیولوجی سے وہ اپنے آپ کو بطور آرٹ قدرے فاصلے پر بھی رکھتا ہے۔

آلتھیوسے کی آئیڈیولوجی کی تعریف بے حد اہم ہے۔ یعنی آئیڈیولوجی افراد کے معمولات اور برتاؤ سے عبارت ہے جو سماجی تشکیل، میں اُن کے وجود کی حقیقی حالت سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ معمولات دنیا کو ہمارے لیے قابلِ فہم بھی بناتے ہیں، لیکن ساتھ ساتھ یہ دُنیا سے ہمارے اصل رشتوں پر پردہ بھی ڈالتے ہیں، مثلاً آزادی کی آئیڈیولوجی انسان کی آزادی میں ہمارے اعتقاد کو مضبوط بھی کرتی ہے (بشمول مزدور و کسان کی آزادی کے) لیکن آزاد خیال (لبرل) سرمایہ دارانہ معیشت سے ہمارے اصل رشتے پر پردہ بھی ڈالتی ہے جس سے محنت کش طبقے کی آزادی کا تصور دھندلا جاتا ہے۔
آئیڈیولوجی کا حاوی ضابطہ حاوی طبقے کے عام فہم معمولات کا مجموعہ ہوتا ہے جس کے ذریعے حاوی طبقہ اپنے مفادات کو محفوظ رکھنے کا کام لیتا ہے۔ آرٹ بہرحال آئیڈیولوجی سے جو اُس کو غذا فراہم کرتی ہے، تخئیلی 'فاصلہ' رکھتا ہے۔ چنانچہ اسی باعث ایک عظیم فن پارہ اپنے مصنف کی آئیڈیولوجی کی دین بھی ہوتا ہے، اور اس سے ماورا بھی ہو سکتا ہے۔
آلتھیوسے کی نومارکسیت میں آئیڈیولوجی کا نظریہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے، اور اپنے مشہور مقالے 'IDEOLOGY AND IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES', 1971 میں آلتھیوسے نے آئیڈیولوجی اور آرٹ کے رشتے سے کھل کر بحث کی ہے۔ آلتھیوسے کے آئیڈیولوجی کے اس تصور کو اگر ژاک لاکاں کی 'نوفرائیڈیت' اور رولاں بارتھ کی 'نئی ادبیت' کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو ادب اور ادبی رویوں کے مضمرات کے بارے میں آلتھیوسے کا موقف ابھر کر کھل کر سامنے آتا ہے۔ دلیل صرف یہ نہیں کہ ادب اُن حقیقی سماجی رشتوں کی متھ یا اُن کا تخئیلی مثنیٰ ہے جو آئیڈیولوجی کی تشکیل کرتے ہیں، بلکہ حقیقت پسندانہ فکشن جو انیسویں صدی بلکہ بڑی حد تک بیسویں صدی کا بھی حاوی رجحان ہے، قاری سے براہِ راست خطاب کرتا ہے، اور قاری کو ایسی حیثیت عطا کرتا ہے جس سے ادب آسانی سے سمجھ میں آنے والی چیز بن جاتا ہے، اور یہ حیثیت بطور 'موضوع'، نہ صرف آئیڈیولوجی کے اندر ہے بلکہ آئیڈیولوجی کی رُو سے ہے۔
آلتھیوسے کی مارکس کی نئی شرح کے مطابق آئیڈیولوجی محض تجریدی تصورات کا مجموعہ نہیں، بلکہ ڈسکورس (مدلل بیانات)، امیجز، اور متھ کی نمائندگیوں کا وہ نظام ہے جو اُن حقیقی رشتوں سے متعلق ہے جن میں لوگ زندگی کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں آئیڈیولوجی

اُن حقیقی رشتوں سے عبارت نہیں ہے افراد کا وجود جن کے تابع ہے، بلکہ یہ عبارت ہے اُس خیالی رشتے سے جو افراد اُن ٹھوس حقیقی رشتوں سے رکھتے ہیں جن کے اندر وہ زندگی کرتے ہیں۔ گویا آئیڈیولوجی دُنیا سے حقیقی رشتہ بھی رکھتی ہے اور تصوّراتی بھی، حقیقی اِس لیے کہ یہ وہ طریقہ ہے جس کی رُو سے افراد اُن رشتوں کو جیتے ہیں جو وہ اُن سماجی رشتوں سے رکھتے ہیں جو اُن کے وجود کی حالتوں کا تعیّن کرتے ہیں۔ اور خیالی اِس لیے کہ افراد خود اپنے وجود کی حالتوں کو پوری طرح سمجھ نہیں سکتے اور نہ ہی اُن عوامل کو جن کی رو سے وہ سماجی طور پر اُن حالتوں کے اندر مقیّد ہیں۔ آلتھیوسے کا کہنا ہے کہ آئیڈیولوجی تصورات کا ایسا نظام نہیں ہے جسے افراد اپنے ذہنوں میں لیے پھرتے ہوں، یا جس کا اظہار مادیاتی رشتوں کی کسی اعلیٰ سطح پر ہوتا ہو، بلکہ یہ 'سماجی تشکیل' کے اندر افراد کے عمل کی ضروری حالت ہے:

'NECESSARY CONDITION OF ACTION IN THE SOCIAL FORMATION'

آلتھیوسے کے نزدیک آئیڈیولوجی ایک 'مادیاتی معمول' ہے۔ یعنی یہ وجود رکھتی ہے افراد کے برتاؤ میں جب وہ اپنے ایقانات کی رو سے عمل آرا ہوتے ہیں۔

آلتھیوسے نے اپنے نظریۂ آئیڈیولوجی میں اِس نکتے پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ آئیڈیولوجی لازماً کوئی ایسی شے نہیں ہے جسے بورژوازی نے محنت کش طبقے پر لاد دیا ہو۔ آئیڈیولوجی اس اعتبار سے پیدا کی نہیں جاتی کہ یہ ضرورتاً موجود ہے۔ البتہ آئیڈیولوجیکل معمولات سماجی اداروں میں پیدا کیے جاتے ہیں، اور پروان چڑھائے جاتے ہیں۔ آلتھیوسے ان اداروں کو

IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES

کہتا ہے۔ اِس طرح وہ ان میں اور ریاستی جبر کے آلہ ہائے کار (REPRESSIVE STATE APPARATUSES) مثلاً پولیس، فوج، عدلیہ وغیرہ میں فرق کرتا ہے۔ ریاستی آئیڈیولوجیکل آلہ ہائے کار میں وہ سرمایہ دارانہ ماحول کے نظامِ تعلیم کو مرکزی حیثیت دیتا ہے جس کی رُو سے بچے کے ذہن میں تاریخ، سماجی مطالعات، اور ادبی تربیت کے ذریعے شروع ہی سے اُن اقدار کو بٹھا دیا جاتا ہے جن کی سماج اجازت دیتا ہے اور جو سماج کے نظام سے ہم آہنگ ہیں۔ اِس ضمن میں جو ادارے نظامِ تعلیم کا ساتھ دیتے ہیں یا اُس کے

ساتھ کارگر رہتے ہیں، وہ ہیں خاندان، قانون، میڈیا اور آرٹ۔ یہ سب کے سب اُن ایقانات اور متھ کو رواج دیتے اور انھیں مضبوط بناتے ہیں، جن کی رو سے موجود سماجی تشکیل کے اندر انسان عمل پیرا ہوتا ہے۔ آئیڈیولوجی کا اصل مقام 'موضوع' ہے، (یعنی فرد سماج کے اندر) اور اس کا اصل کام عوام کو بطور موضوع متشکل کرنا ہے:

'TO CONSTRUCT PEOPLE AS SUBJECT'

لیکن 'موضوعیت' (SUBJECTIVITY) کے اس تصور کو اُس لسانیاتی ماڈل نے تحس نحس کر دیا ہے جو ساسئیر کے خیالات کی رو سے وجود میں آیا ہے۔ ایمیلی بن وے نستے (EMILE BENVENISTE) کے مطابق وہ زبان ہی ہے جو موضوعیت کا امکان پیدا کرتی ہے، یعنی زبان ہی کی رو سے متکلم خود کو 'میں' کہہ کر قائم کرتا ہے جو کلمے کا موضوع ہے۔ زبان ہی کے ذریعے عام انسان بطور موضوع تشکیل پاتا ہے۔ نفسِ انفرادی کا شعور قائم ہی اس فرق پر ہے۔ 'میں' کا کوئی تصور 'غیر میں' کے بغیر ممکن نہیں۔ اور مکالمے میں جو زبان کی بنیادی شرط ہے، 'میں' اور 'تم' کے فرق کی طرفیں بدل بھی سکتی ہیں۔ زبان ممکن ہی اسی لیے ہے کہ ڈسکورس میں ہر متکلم خود کو 'میں' کہہ کر موضوع ہو سکتا ہے۔ لیکن اگر زبان ساسئیر کے مشہور قول کے مطابق افتراقات کا نظام ہے بغیر اثباتی عناصر کے، تو 'میں' کی موضوعیت فی نفسہٖ قائم ہو ہی نہیں سکتی، کیونکہ 'میں' محض مخصوص کلمے کا موضوع ہے۔ پس ثابت ہے کہ موضوعیت قائم ہوتی ہے زبان کے استعمال سے:

'THE BASIS OF SUBJECTIVITY IS IN THE EXERCISE OF LANGUAGE'

چنانچہ خواہ کوئی کتنا غور کرے، 'موضوع' کے تعین اور شناخت کا سوائے اُس معروضی ثبوت کے کوئی دوسرا ثبوت نہیں جسے فرد خود اپنے بارے میں اپنی زبان سے 'میں' کے ذریعے پیش کرتا ہے۔

بورژوا آئیڈیولوجی کی رو سے فرد مستقل موضوع ہے، اس لیے انسان یہ مانتا چلا آیا ہے کہ وہ معنی کا مستقل منبع و ماخذ ہے۔ ساسئیری لسانیات نے فرد اور معنی کے پیچیدہ رشتے کا نیا تصور پیش کر کے اس مفروضے کو پلیٹ دیا، کیونکہ اس کی رو سے معنی کا مقام ذہنِ انسانی

نہیں بلکہ خود زبان کا نظام ہے جس میں معنی کا امکان افتراقات کی رو سے قائم ہوتا ہے، بولنے والے کی موضوعیت سے ہرگز نہیں۔ اس لیے کہ بولنے والے کی موضوعیت خود اپنے قیام کے لیے محتاج ہے زبان کے نظام کی یعنی زبان کے نظام کے اندر موضوع کی حیثیت اختیار کر لینے کے بعد ہی فرد معنی پیدا کر سکتا ہے ورنہ ہرگز نہیں۔ بقول دریدا سائسیئر کا کارنامہ یہ ہے کہ اُس کے خیالات کی رُد سے یہ ثابت ہو گیا کہ "زبان متکلم موضوع کا تفاعل نہیں ہے، بلکہ متکلم موضوع خود زبان کے تفاعل کا نتیجہ ہے"۔ موضوع یا نفسِ انفرادی یا شعور انفرادی زبان کے اندر لکھا ہوا ہے۔ 'INSCRIBED IN THE LANGUAGE' فرد ایک متکلم موضوع تبھی بنتا ہے جب وہ زبان سے تطابق اختیار کرتا ہے اور زبان کے توسط سے اپنا اقرار کراتا ہے۔ غرض شعور بنیادی طور پر شعورِ نفسی ہے، اور یہ چونکہ مَن و تو کے امتیاز سے پیدا ہوتا ہے، اور زبان کے نظام کے اندر وجود رکھتا ہے، اس لیے زبان سے ہٹ کر فی نفسہٖ اس کا کوئی وجود نہیں۔

موضوع پر زبان کی اس فوقیت کو ژاک لاکاں نے اپنی نوفرائیڈیت کے ذریعے نظریاتی طور پر پروان چڑھایا ہے۔ لاکاں کا نظریۂ موضوع، جو زبان کے ذریعے صورت پذیر ہوا ہے، فرد کی اس عدم مرکزیت (DECENTRING) کی توثیق کرتا ہے جس کے ذریعے شعورِ نفسی معنی، علم، یا عمل، کا منبع نہیں ہے۔ اس کے برعکس لاکاں کے نظریے کی رو سے بچّے کا ذہن ایک ٹوٹے ہوئے انڈے کی طرح ہے جو کسی بھی طرف کو لڑھک سکتا ہے۔ بچّہ اپنی کوئی شناخت نہیں رکھتا، نہ ہی خود کو بطور اکائی محسوس کرنے کا کوئی طریقہ رکھتا ہے۔ البتہ 'عکسی منزل' (MIRROR-PHASE) میں پہچان کا عمل شروع ہوتا ہے، یعنی بطور اکائی کے جو خارجی دُنیا سے الگ ہے، لیکن یہ پہچان ایک وجدانی اور خود کا نفس سے محض 'عکسی' یا خیالی رشتہ رکھتی ہے۔ حتیٰ کہ زبان میں داخل ہوتے ہی وجود بطور موضوع قائم ہو جاتا ہے۔ جس سماج میں بچّہ پیدا ہوا ہے، اس میں شریک ہونے کے لیے، یا اس کی 'سماجی تشکیل' میں بالقصد عمل پیرا ہونے کے لیے، بچّے کو اس علامتی نظام میں یا ثقافت کے اشاریاتی نظام میں (زبان جس کا سب سے اعلا نمونہ ہے) حصہ لینا ہی پڑتا ہے۔ وہ بچّہ جو زبان کے علامتی نظام میں داخل نہیں ہو سکتا، وہ ذہنی طور پر 'بیمار' قرار پاتا ہے، اور اسی باعث وہ نہ خاندان کا رکن

بن سکتا ہے نہ سماج کا۔

غرض موضوع زبان کی رو سے، زبان کے توسط سے اور زبان کے اندر قائم ہوتا ہے' اور چونکہ زبان خود ایک وسیع تر ثقافتی نظام کا حصّہ ہے، یہ آئیڈیولوجی سے جڑی ہوئی ہے یا اُس کے اندر واقع ہے۔ غرض بقول آلتھیوسے اس اعتبار سے آئیڈیولوجی فرد کو بطور موضوع قائم کرتی ہے، اور فرد کا موضوع ہونا صریحی معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان موضوع کی تشکیل میں جو کردار ادا کرتی ہے، آئیڈیولوجی اس کو دبا دیتی ہے۔ نتیجتاً لوگ خود کو اس طرح پہچانتے ہیں جس طرح آئیڈیولوجی اُن کو باور کراتی ہے، یعنی اپنے اپنے نام کے ذریعے بطور آزاد عامل کے وہ خوشی خوشی 'سماجی تشکیل' میں موضوعی موقف پر فائز ہوتے ہیں، سرمایہ داری میں آزادانہ اپنی محنت کو اُجرت کے تبادلے میں فروخت کرتے ہیں، اور رضا کارانہ پیداواری مال و اسباب کو خریدتے ہیں۔ آلتھیوسے کہتا ہے کہ اس تصورِ موضوع میں قانون کا تصور بھی شامل ہے، یعنی موضوع صرف لسانی ساخت نہیں بلکہ سماجی تشکیل میں ان مقتدرات کے تابع بھی ہے جنھیں آئیڈیولوجی نے موضوعِ مطلق (ABSOLUTE SUBJECT) کے طور پر قائم کر رکھا ہے' مثلاً خدا، بادشاہ، حاکم، شعورِ انفرادی یا ضمیرِ انسانی۔ یہ سب 'موضوعِ مطلق' ہیں۔

اس تناظر میں سائنس کی بحث اٹھاتے ہوئے آلتھیوسے کہتا ہے کہ سائنس علم کی ایک قسم ہے جو آئیڈیولوجی سے 'باہر' ہے، باہر اس اعتبار سے کہ آئیڈیولوجی موضوعیت سے جڑی ہوئی ہے، اور سائنس میں موضوعیت کا سوال نہیں — سائنس علم کا وہ طور ہے جو تصورات کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔ آئیڈیولوجی کے اندر سانس لیتے ہوئے اس علم کا حصول ضروری ہے، یعنی آئیڈیولوجی کے اندر سے اس ڈسکورس کو قائم کرنا ضروری ہے جو لاموضوعی سائنسی ہو، اور آئیڈیولوجی پر بھی تنقیدی نظر ڈال سکے اور اس کا محاسبہ کر سکے۔ بلاشبہ آئیڈیولوجی کے بغیر کوئی سماج وجود نہیں رکھتا اور آئیڈیولوجی سے قطع تعلق بھی ناممکن ہے۔ تاہم ایسا ڈسکورس قائم کرنا ممکن ہے جو موجود سماجی تشکیل کی کسی خاص آئیڈیولوجی سے قطع تعلق کرتا ہو۔

جہاں تک موضوعیت کی تنسیخ کا تعلق ہے (جو لسانیاتی ماڈل کی رو سے ساختیات کا

خاص موقف ہے) تو اس میں نو مارکسیت کے لیے کشش کا خاصا سامان ہے، اس لیے کہ سرمایہ دارانہ نظام کو بہرحال ایسا موضوع (یعنی افراد) چاہئیں جو کام میں آزاد ہوں اور آزادانہ اپنی محنت کو اُجرت پر بیچنے کو تیار ہوں۔ دیکھا جائے تو فرد کی آزادی یا ضمیر کی آزادی کا تصور سرمایہ داری کے عہد میں زیادہ پروان چڑھا ہے، اور اصلاً یہ مارکیٹ معیشت یعنی مال و اسباب کے صرف اور صارف سوسائٹی کی شکلوں سے جڑا ہوا ہے۔ لبرل ہیومنزم کی آئیڈیولوجی تضاد سے مبرّا ایسے افراد پر مشتمل ہے جن کا آزاد شعور ہر طرح کے معنی، علم، اور عمل کا مرکز و منبع ہے۔ چنانچہ یہ آئیڈیولوجی موضوع کو قائم کرنے میں زبان کے کردار کو دبا تی رہی ہے، اگرچہ بظاہر موضوع کے قیام میں حارج نہیں ہوتی، تاکہ فرد کو آزاد قرار دے کر اس کے سر پر وحدانی مرکزیت کا تاج سجائے رکھے۔ ساسیئر کی لسانیات سے نمو پذیر فلسفے اور بالخصوص ژاک لاکاں کی نوفرائیڈیت نے فرد کو اسی موضوعیت اور مرکزیت سے بے دخل کر دیا ہے۔ آلتھیوسے کی نو مارکسیت اسی لیے نئی معنیت کی حامل ہے کہ وہ فرد کی عدم مرکزیت کا اقرار کرتی ہے، اور آئیڈیولوجی کی نئی تعریف کو نظریاتی طور پر متعین کرتی ہے۔

ساختیات کی رُو سے نقالی یا حقیقت نگاری کے نظریے کا جو رد لازم آتا ہے، اس کی وجہ بھی فرد کی یہی عدم موضوعیت یا عدم مرکزیت ہے، یعنی معنی یا حقیقت کے ادراک کا سرچشمہ فرد کی ذات نہیں۔ آلتھیوسے کے بیانات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کے فروغ کا بہترین زمانہ وہی ہے جو صنعتی سرمایہ داری کے فروغ کا زمانہ ہے۔ فرد چونکہ معنی کا مرکز و محور ہے، اس لیے ہر شے آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہے، ہر صورتِ حال صریحی ہے، اور متن کی افہام و تفہیم بھی آسانی سے کی جا سکتی ہے۔ بارتھ ادبی اسالیب میں صراحت و وضاحت اور صفائی و سلاست کا مخالف اسی لیے ہے، اور ان اوصاف کو بورژوا قرار دے کر رد اسی لیے کرتا ہے کہ یہ فرد کی اس نام نہاد موضوعیت اور مرکزیت کے پروردہ ہیں جسے بورژوا آئیڈیولوجی نے پروان چڑھایا ہے۔ رومانیت اور پس رومانیت کے دَور کی شاعری میں شاعر کے ذہن و شعور پر اصرار، اس کی ذات کی سرّیت یا اس کے مافوق الفطرت ہستی قرار دیے جانے کا تصور بھی اسی آئیڈیولوجی سے جڑا ہوا ہے۔ نیز فکشن کی روایت میں کردار کی

حالات و واقعات پر بالا دستی بھی اسی نام نہاد موضوعیت کی وجہ سے ہے۔ روایتی فکشن میں ایک منزل پر پہنچ کر سب مسائل حل ہو جاتے ہیں، فیصلے ممکن ہو جاتے ہیں، شناخت قائم ہو جاتی ہے، بدکردار بے نقاب ہو جاتے ہیں، عاشق و معشوق نئی زندگی کا آغاز کرتے ہیں، اور انتشار ارتباط اور ہم آہنگی میں ڈھل جاتا ہے، وغیرہ۔ فرد کی موضوعیت کے بے دخل ہونے کے بعد حقیقت کی یہ تعبیر بے نقاب ہو جاتی ہے، اور نام نہاد قرار پاتی ہے۔

غرض آلتھیوسے کے یہاں بمقابلہ لوکاچ توجہ اس پر نہیں ہے کہ ادب سماجی حقیقت کا محض 'عکس' (REFLECTION) پیش کرتا ہے، بلکہ یہ کہ ادب 'اثر' (EFFECT) مرتب کرتا ہے بطور 'سماجی تشکیل' کی ایک خود مختار سطح کے۔ چنانچہ ادب حقیقت کا آئینہ یا اصل کی نقل یا حقیقت کا مثنیٰ (SECONDARY REFLECTION) نہیں ہے، بلکہ یہ بجائے خود ایک سماجی قوت ہے جو اپنے تعینات اور اثرات کے ساتھ اپنی حیثیت رکھتی ہے اور اپنے بل اور اپنی قوت پر قائم ہے۔ آلتھیوسے کے ادب کی خصوصی نوعیت کو تسلیم کرنے، اسے سماجی سرگرمی کی ایک خود مختار سطح قرار دینے، نیز اسے ایک علامتی نظام کے طور پر قبول کرنے کے نتیجے کے طور پر ادب اب مارکسی نظریے کے مرکز میں آگیا ہے۔

۳

برطانیہ کے ادبی حلقوں میں مارکسیت تیسری دہائی کے بعد سے زوال کی زد میں تھی۔ لیکن ۱۹۶۸ء میں نوجوانوں کی تحریکوں کے نتیجے کے طور پر اور کسی حد تک یوروپی اثرات سے، نیز NEW LEFT REVIEW کے مضامین کے باعث برطانیہ میں نئے مارکسی مباحث کا آغاز ہوا۔ اس ماحول میں ٹیری ایگلٹن (TERRY EAGLETON) بطور ایک نظریہ ساز نقاد ادبی منظر نامے پر ابھرا، اور چند ہی برسوں میں اس نے سب کی توجہ حاصل کرلی۔ ٹیری ایگلٹن کی کتاب CRITICISM AND IDEOLOGY, 1976 آلتھیوسے اور ماشیرے کی ہیگل مخالف مارکسیت کو آگے بڑھاتی ہے۔ اس نے برطانوی تنقیدی روایت کا از سر نو جائزہ لیا، اور بالخصوص انگریزی ناول کی ریڈیکل تنقیدی بازآفرینی کی۔ حال ہی میں ایگلٹن نے اپنی ایک اور اہم کتاب:

WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM, 1981

میں پس ساختیات کے چیلنج کو فکری سطح پر قبول کیا ہے، اور غیر معمولی صلاحیت و ذہانت کا پتہ دیتے ہوئے اپنے سابقہ موقف میں ترمیم کی ہے۔ اپنی پہلی کتاب CRITICISM AND IDEOLOGY میں ایگلٹن نے "انگریزی تنقید پر بھوت بن کر چھائی ہوئی" ایف آر لیوس اور ریمنڈ ولیمز کی پرچھائیوں کو دور کرنے کی کوشش کی تھی۔ ریمنڈ ولیمز نے اگرچہ مارکسزم کو اپنے کیریر میں بہت بعد کو اختیار کیا، لیکن اس کا شمار انگریزی کے لائقِ ذکر مارکسی نقادوں میں ہوتا ہے۔ اپنی تصانیف:

CULTURE AND SOCIETY, 1958

THE LONG REVOLUTION, 1961

میں ولیمز صنعتی سماج کے انسانی اور سوشلسٹ امکانات پر نظر ڈالتا ہے، اور اپنے تجربات کی روشنی میں ادب پر بھی اس کا اطلاق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ مارکس کا 'بنیاد — بالائی ساخت' والا فارمولا خاصا تجریدی ہے اور 'جھیلے ہوئے تجربے' (LIVED EXPERIENCE) کی تہ در تہ بافت کا ساتھ نہیں دیتا۔ ایگلٹن ولیمز کی تردید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ولیمز ادب کی نظریاتی سطح پر کوئی نئی بات پیدا نہیں کر سکا۔ اس کا کہنا ہے کہ ولیمز کے کلیدی تصورات: زندگی کا جامع طریقہ، (WHOLE WAY OF LIFE) یا احساس کی ساخت (STRUCTURE OF FEELING) دونوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ولیمز موضوعی تجربے اور معروضی سماجی حالت میں نظریاتی سطح پر فرق کرنے سے قاصر ہے۔

ماشیرے سے اتفاق کرتے ہوئے ایگلٹن کہتا ہے کہ "تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ آئیڈیولوجیکل ماضی سے اپنا رشتہ منقطع کرے، اور سائنس بن جائے۔" اصل مسئلہ ادب اور آئیڈیولوجی کے رشتے کا تعین ہے، کیونکہ ادب تاریخی حقیقت کا عکس پیش نہیں کرتا، بلکہ آئیڈیولوجی کے ساتھ عمل آرا ہو کر حقیقت کا اثر (EFFECT) پیدا کرتا ہے۔ متن حقیقت سے اپنے رشتے میں آزاد ہے، وہ کرداروں اور صورتِ حال کو آزادانہ خلق کر سکتا ہے، لیکن آئیڈیولوجی سے اپنے رشتے میں آزاد نہیں۔ آئیڈیولوجی سے صرف وہ سیاسی تصورات اور اصول و ضوابط مراد نہیں جن کا ہم شعور رکھتے ہیں، بلکہ بشمول جمالیات، الٰہیات، عدلیات، وہ تمام نظامات جن کی

رُو سے فرد' جیسے ہوئے تجربے' کا ذہنی تصور قائم کرتا ہے۔ متن کے ذریعے رونما ہونے والے معنی اور تصورات دراصل اس تصورِ حقیقت کا باز تصور ہوتے ہیں جنھیں آئیڈیولوجی نے قائم کیا ہے۔ اس طرح گویا متن میں حقیقت کا تصور دو طرح سے در آتا ہے۔ ایگلٹن متن سے پہلے کی اور بعد کی آئیڈیولوجی کی شکلوں اور ان کے پیچیدہ رشتوں کا تجزیہ کر کے اپنے نظریے میں مزید وسعت پیدا کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ التھیوسے کا یہ کہنا مناسب نہیں کہ ادب آئیڈیولوجی سے فاصلہ پر ہوتا ہے۔ بقول ایگلٹن ادب تو پہلے ہی آئیڈیولوجی کے مباحث کی بازیافت ہوتا ہے۔ بہرحال نتیجتاً ادب آئیڈیولوجی کے مباحث کے عکس کے طور پر نہیں، بلکہ آئیڈیولوجی کی ایک خاص 'پیداوار' (PRODUCTION) کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ پس تنقید کا کام صرف ہیئت کے اصول و ضوابط کا یا آئیڈیولوجی کا نظریاتی تعین نہیں، بلکہ ان قوانین کا طے کرنا بھی ہے جن کی رُو سے آئیڈیولوجیکل مباحث ادب کی 'پیداوار' میں ڈھلتے ہیں۔

ایگلٹن جارج ایلیٹ سے ڈی۔ ایچ۔ لارنس تک متعدد ناولوں کا مطالعہ کرتا ہے اور دکھاتا ہے کہ آئیڈیولوجی اور ادبی ہیئت میں کیا رشتہ ہے۔ ایگلٹن ہر مصنف کے آئیڈیولوجیکل موقف کا جائزہ لیتا ہے اور تجزیہ کر کے ان کے افکار کے تضادات کو ظاہر کرتا ہے، اور یہ کہ بالآخر ان تضادات کو حل کرنے کی کیا کوشش کی گئی۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد لارنس کے یہاں 'مردانہ' اصول اور 'نسوانی' اصول کی ثنویت ملتی ہے۔ بہرحال اس کا 'ردِ مقدمہ' (ANTITHESIS) بھی رونما ہوتا ہے اور کئی منزلوں سے گزرتے ہوئے بالآخر 'لیڈی چیٹرلیز لوَر' میں میلرز کے کردار میں حل کی صورت میں سامنے آتا ہے یعنی میلرز کا کردار غیر شخصی سطح پر 'مردانہ' قوت اور 'نسوانی' نرمی دونوں کا بیک وقت حامل ہے۔ بقولِ ایگلٹن اس طرح کے متضاد ارتباط اس اندرونی آئیڈیولوجیکل کراس کو ظاہر کرتے ہیں جس کا سماج شکار ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد پس ساختیاتی فکر کے باعث ایگلٹن کے کام میں بنیادی تبدیلی یہ رونما ہوئی کہ اب اس کی توجہ التھیوسے کے سائنسی رویے سے ہٹ کر بریخت اور بنجمن کی انقلابی فکر پر مرکوز ہو گئی۔ نتیجتاً ایگلٹن مارکس کے کلاسیکی انقلابی نظریے یعنی THESES ON FEUERBACH (1845)

پر زیادہ انحصار کرنے لگا :

'THE QUESTION WHETHER OBJECTIVE TRUTH CAN BE ATTRIBUTED TO HUMAN THINKING IS NOT A QUESTION OF THEORY BUT IS A PRACTICAL QUESTION....THE PHILOSOPHERS HAVE ONLY INTERPRETED THE WORLD IN VARIOUS WAYS; THE POINT IS TO CHANGE IT.'

ایگلٹن کو اس سے اتفاق ہے کہ نظریۂ ردتعمیریت (DECONSTRUCTION) جس کو دیریدا، پال ڈی مان اور دوسروں نے قائم کیا ہے، اس کو پہلے سے طے شدہ معنی کو بے دخل کرنے کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ ایگلٹن اس طریقۂ کار کا استعمال بھی کرتا ہے، لیکن وہ معروضیت مخالف ہونے کی بنا پر ردتعمیریت کی مخالفت بھی کرتا ہے۔ چنانچہ ایگلٹن لینن کے موقف کو دُہراتے ہوئے کہتا ہے کہ مارکسی نقاد کے فرائض فلسفے کے ذریعے نہیں، سیاست کے ذریعے طے ہونا چاہئیں۔ نقاد کو بے شک پہلے سے چلے آرہے ادبی تصورات کا لبادہ اتار پھینکنا چاہیے، اور قارئین کی موضوعیت کی تشکیل کے لیے اپنے آئیڈیولوجیکل موقف کو بے نقاب کر دینا چاہیے۔ نیز ایک سوشلسٹ کی حیثیت سے نقاد کو ان بدیعی ساختوں کو بھی عیاں کرنا چاہیے جن کی رُو سے غیر سوشلسٹ ادب ناپسندیدہ سیاسی اثرات مرتب کرتا ہے۔

ایگلٹن کے بعد کے دَور کا خاص کارنامہ اس کی کتاب

WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM, 1981

ہے جس کا پہلے حوالہ دیا جا چکا ہے۔ اس میں ایگلٹن نے بنجمن کے مادیاتی تصوّر کا مطالعہ اس کی اصل کے خلاف (AGAINST THE GRAIN) اس طرح کیا ہے کہ ردتعمیری ریڈیکل تنقید کا ایک اچھا نمونہ سامنے آگیا ہے۔ وہ برنجیت کے ڈراموں کی مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ ان میں بالعموم تاریخ کو اس کی 'اصل کے خلاف' پڑھا گیا ہے اور یوں ماضی کی ایک نئی توضیح سامنے آئی ہے۔ ایگلٹن معنی کے تئیں برنجیت کے ریڈیکل اور موقع پرستانہ رویّے کی تائید کرتا ہے۔ بقول برنجیت 'ایک فن پارہ جون میں حقیقت پسند ہو سکتا ہے اور دسمبر میں غیر حقیقت پسند' ایگلٹن پیری اینڈرسن کی

CONSIDERATIONS ON WESTERN MARXISM, 1976

کے حوالے سے بتاتا ہے کہ مارکسی نظریے کا ارتقا ہمیشہ عالمی سطح پر مزدور تحریک کی جدوجہد

آبار چڑھاؤ کے ساتھ ہوتا رہا ہے۔ مثلاً ایگلٹن بتاتا ہے کہ فرینک فرٹ اسکول کے مارکسی مفکرین کی 'منفی، تنقید' اوّلاً تو فاشسٹ غلبے کا ردعمل تھی، دوسرے امریکہ میں سرمایہ دارانہ نظام کے مستحکم ہونے کی وجہ سے تھی، اور تیسرے یہ کہ فرینک فرٹ اسکول کے نظریہ ساز مزدور تحریک سے عملاً دوری رکھتے تھے۔ سیلڈن کا کہنا ہے کہ مارکسی مفکرین میں ایگلٹن کی ریڈیکل تنقید کو جو چیز ممتاز طور پر جدید بناتی ہے وہ اس کا بطور طریقۂ کار لاکاں کی 'نوفرائیڈیت' اور دریدا کی طاقت ور 'ردتعمیریت' کا مناسب استعمال ہے۔

ٹیری ایگلٹن کی کتاب CRITICISM AND IDEOLOGY میں پیئر ماشیرے کے خیالات کی گونج ملتی ہے، اور ایگلٹن نے انھیں نظریاتی طور پر وسعت بھی دی ہے۔ ماشیرے کی طرح ایگلٹن بھی LA CRITIQUE COMME APPRECIATION یعنی تشریحی تنقید کا مخالف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تشریحی تنقید اپنی تعمیر کے اعتبار سے تضاد کا شکار ہے۔ یہ تنقید متن میں مضمر مخفی اور اصلی معنی برآمد کرنے کا دعویٰ کرتی ہے، یعنی بظاہر یہ تنقید کوشش کرتی ہے کہ متن کو اپنی زبان بولنے دے:

THE TEXT TO SPEAK WITH ITS OWN VOICE

لیکن دراصل ہوتا یہ ہے کہ خود تنقید کی آواز قاری اور متن کے بیچ میں حارج ہو جاتی ہے (لیوس اس کی بہترین مثال ہے) جتنا یہ تنقید متن کو خود بولنے دینے کا جتن کرتی ہے، اتنا ہی زیادہ اصل متن کو اپنے رنگ میں رنگتی جاتی ہے، اور ترمیم و تنسیخ اور کتر بیونت کے بعد اسے 'صارفین' کے لیے کھپت کی چیز بنا دیتی ہے۔ یہ تنقید متن کی ناہمواریوں کو دور کر کے اسے اپنی آئیڈیولوجی کے مطابق بنا لیتی ہے اور اصرار کرتی ہے کہ جو معنی اس نے قائم کیے ہیں، بس وہی متن کے 'سچے' معنی ہیں۔

اس کے مقابلے پر مارکسی تنقید کا 'معروض' پہلے سے طے شدہ حقیقت یا حقیقت کا جز نہیں ہے۔ نہ ہی اس کا مقصد اس 'علم' کو دہرانا ہے جو پہلے ہی متن میں بیان کیا جا چکا ہے بلکہ اس کا مقصد TEXT FOR CIRITICISM کو پیدا کرنا ہے، یا اس حقیقت کو کھولنا ہے جو متن کے 'NON-SAID' میں مضمر ہے یعنی متن کی پیداوار (PRODUCTION) کے طور کو سمجھنا اور سمجھانا ہے۔ ایگلٹن کا کہنا ہے مارکسی تنقید متن کو ایسا دکھاتی ہے جیسا خود اس کو بھی خبر نہیں، یعنی متن

کے 'بننے' کے حالات جو اس کے لفظ لفظ میں کُھدے ہوئے ہیں، اور جن کے بارے میں متن خاموش ہوتا ہے۔ یہ وہ 'معروض' ہے جس کو متن سامنے نہیں لاتا، اور جو مارکسی تنقیدی تجزیے ہی کی مدد سے سامنے لایا جا سکتا ہے۔ بینیٹ اس موقف پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ مشکل یہ ہے کہ کیا بیک وقت تاریخی اور جمالیاتی تقاضوں سے عہدہ برآ ہونا ممکن ہے جس کی خواہش ماشیرے اور ایگلٹن دونوں کرتے ہیں — ماشیرے اُس 'جمالیاتی اثر' کی بات کرتا ہے جس کی تاریخی تعریف ممکن ہو۔ ایگلٹن یہ قدم اُٹھانا چاہتا ہے لیکن پوری طرح اٹھا نہیں پاتا کیونکہ جمالیات کی روایت بڑی حد تک ایسی ہیئتی اقدار سے عبارت ہے جو یک زمانی اور غیر تاریخی ہیں۔ یہ مارکسی تنقید کا ڈائیلیما ہے، اور یہی وجہ ہے کہ ایگلٹن بھی سوے اپنے نظریے میں ادب (جمالیاتی اثر) کو آئیڈیولوجی اور سائنس دونوں سے برابر فاصلے پر رکھنے کے حق میں ہے۔

امریکہ میں فریڈرک جیمسن (FREDRIC JAMESON) جیسے اہم مارکسی نظریہ ساز کا پیدا ہونا خاصا دلچسپ ہے۔ امریکہ کے بائیں بازو کے دانش وروں میں زیادہ تر فرینک فرٹ اسکول کے 'ہیگل متاثر' دبستان سے تعلق رکھتے ہیں۔ جریدہ TELOS اس روایت کا نقیب رہا ہے، اور زیادہ تر ادورنو اور ہورک ہائمر ہی وہاں کے حلقوں میں زیرِ بحث رہے ہیں۔ ایسے میں جب فریڈرک جیمسن کی دو کتابیں یکے بعد دیگرے آئیں :

MARXISM AND FORM, 1971

THE PRISON-HOUSE OF LANGUAGE, 1972

جو جدلیاتی مہارت کے اعتبار سے ایک اعلیٰ پایے کے 'مارکسی — ہیگلین' فلسفی کا پتہ دیتی ہیں، تو ادبی حلقوں میں دیر تک ان کی گونج رہی۔ پہلی کتاب ادورنو، بنجمن، مارکوز، بلوخ، لوکاچ اور سارتر کے مطالعات پر مبنی جدلیاتی تنقید کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ جیمسن کا خیال ہے کہ 'پس صنعتی' دُنیا میں جہاں اجارہ دارانہ سرمایہ داری کا دَور دورہ ہے، مارکسزم کی صرف وہی قسم کامیاب ہو سکتی ہے جو ہیگل کے فلسفے کی عظیم تھیم سے جڑی ہوئی ہو، یعنی جُز کا کُل سے مربوط ہونا، ٹھوس اور مجرد کا متضاد ہونا، کلیت کا تصور، ظاہری شکل اور اصل میں جدلیانہ کشمکش اور موضوع اور معروض کا عمل در عمل، وغیرہ۔ بقول جیمسن جدلیاتی فکر میں کوئی متقررہ اور تغیر ناآشنا معروض نہیں ہیں، اور ہر معروض ایک بڑے کُل سے ناقابلِ شکست طور پر جڑا ہوا ہے، اور سوچنے والے

ذہن سے بھی جو خود تاریخی صورتِ حال سے جڑا ہوتا ہے۔ جدلیاتی تنقید انفرادی فن پاروں کا الگ الگ تجزیہ نہیں کرتی، کیونکہ فرد ایک وسیع تر بڑی ساخت کا حصّہ ہے جو ایک روایت یا تحریک بھی ہو سکتی ہے — سچا جدلیاتی نقاد ادب پر پہلے سے طے شدہ زمروں کا اطلاق نہیں کرتا، وہ اس بات کا بھی لحاظ کرتا ہے کہ خود اس کے منتخب کردہ زمرے مثلاً اسلوب، کردار، امیج، وغیرہ بالآخر خود اس کی تاریخی صورتِ حال کا جز ہیں۔ مارکسی جدلیاتی تنقید کو ہمیشہ اپنے تاریخی مآخذ کا احساس ہونا چاہیے، اور تصورات کو ہرگز جامد نہ ہونے دینا چاہیے تاکہ حقیقت کا صحیح ادراک ممکن ہو۔ بے شک ہم زماں کے اندر اپنی موضوعی حالت سے باہر نہیں آسکتے۔ لیکن خیالات کے سخت ہوتے ہوئے خول کو توڑ سکتے ہیں تاکہ حقیقت کی بہتر طور پر تفہیم کر سکیں۔

جیمسن کی کتاب THE POLITICAL UNCONSCIOUS, 1981 میں جدلیاتی فکر کے تسلسل کے ساتھ متعدد متضاد عناصر کو سمونے کا عمل ملتا ہے، مثلاً ساختیات، پس ساختیات، نو فرائیڈیٹ، آلتھیوسے، اور نو وغیرہ۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ موجودہ سماج کی پارہ پارہ اور اجنبیانہ حالت میں قدیم زمانے کی اشتراکی زندگی کا تصوّر مضمر ہے، جس میں زیست اور تصوّرات سب ملے جلے اور اجتماعی نوعیت کے تھے۔ جیمسن کا یہ بھی خیال ہے کہ تمام آئیڈیولوجی اقتدار حاصل کرنے اور قابو میں رکھنے (CONTAINMENT) کے طور طریقوں کی شکل ہے جو سماج کو اس بات کا موقع دیتی ہے کہ تاریخ کے تہ نشیں تضادات کو دبایا جاسکے۔ اور لطف کی بات یہ ہے کہ تاریخ (جو اقتصادی ضرورت کی وحشی حقیقت ہے)

'THE BRUTE REALITY OF ECONOMIC NECESSITY'

جب کہ ان طور طریقوں کو خود ہی مسلّط کرتی ہے۔ ادبی متن بھی اسی طرح عمل آرا ہوتا ہے، کیونکہ بالعموم متن جو حل پیش کرتا ہے، وہ خود تاریخ کے جبر کی علامت ہوتا ہے۔ جیمسن نے ساختیاتی مفکر گریما کے اشاریاتی مثلث کو اپنے مقاصد کے لیے کامیابی سے برتا ہے۔ تاریخی جبر کے طور طریقے ہیئتی نمونوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ گریما کا ساختیاتی نظام ممکنہ انسانی رشتوں کے گوشواروں پر مبنی ہے۔ اسے اگر متون پر آزمایا جائے تو وہ مقامات ظاہر ہو جاتے ہیں جو نہیں کہے گئے۔ یہ نہ کہے گئے مقامات وہ تاریخ ہیں جو دبا دی گئی۔

جیمسن نے بیانیہ اور اس کی توضیح کے بارے میں بھی بڑی کارآمد بحث کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بیانیہ محض ایک اَدبی فارم یا طور نہیں ہے بلکہ ایک 'علمیاتی زمرہ' (EPISTEMOLOGICAL CATEGORY) ہے، اس لیے کہ حقیقت قابلِ فہم ہونے کے لیے خود اپنے آپ کو کہانی کے فارم میں پیش کرتی ہے۔ اور تو اور ایک سائنسی نظریہ بھی کہانی ہو سکتا ہے۔ مزید یہ کہ بیانیے کے لیے توضیح ضروری ہے۔ یہ گویا توضیح کے خلاف پس ساختیاتی موقف کا جواب ہے۔ دلیوز اور گواتاری (DELEUZE, GUATTARI) نے THE ANTI-OEDIPUS میں تمام 'ماورائی توضیحات' (TRANSENDENT INTERPRETATIONS) پر اعتراض کیا ہے، اور فقط داخلی توضیح (IMMANENT INTERPRETATION) کو جائز قرار دیا ہے جو متن پر سختی سے تعین کیے گئے معنی مسلط نہیں کرتی۔ ماورائی توضیح متن پر حاوی ہو جاتی ہے اور اس عمل کے دوران وہ فن پارے سے اس کی پیچیدگی چھین کر اس کو کنگال کر دیتی ہے۔ جیمسن نہایت مستعدی سے نئی تنقید کی مثال دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ یہ بھی 'ماورائی' ہے کیونکہ اس کا ماسٹر کوڈ ہیومن ازم ہے۔ یوں وہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ تمام توضیحات دراصل ماورائی اور آئیڈیولوجیکل ہوتی ہیں۔

جیمسن کا 'سیاسی لاشعور' کا تصور فرائیڈ کے جبر کے تصور پر مبنی ہے، لیکن جیمسن اسے انفرادی سطح سے ہٹا کر اجتماعی سطح پر لے آتا ہے۔ آئیڈیولوجی کا تفاعل یہ ہے کہ وہ انقلاب کو دبا کر رکھے۔ نہ صرف جبر کرنے اور انقلاب کو دبانے والوں کو 'سیاسی لاشعور' کی ضرورت ہوتی ہے، بلکہ ان کو بھی جن کے ساتھ جبر روا رکھا جاتا ہے، اس لیے کہ ورنہ ان کے لیے وجود ناقابلِ برداشت ہو جائے۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ ناول کے تجزیے کے لیے ایک غائب محرک کو قائم کرنے کی بھی ضرورت ہوتی ہے (مثلاً غیر انقلاب) اس کے لیے جیمسن جو طریقۂ کار پیش کرتا ہے، وہ تین افقی سطحوں پر مشتمل ہے۔ (دگر یدا سے مطابقت واضح ہے) اوّل داخلی تجزیے کی سطح، دوسرے سماجی مبحث کی سطح، اور تیسرے تاریخی ادوار کی سطح۔ (آخری سطح سماج کے مارکسی ماڈل کی پیچیدہ تشکیلِ نو ہے) مزید یہ کہ جیمسن التھیوسے کے سماجی کلیت کے بے مرکز ساخت والے نظریے سے اتفاق کرتا ہے، جس میں مختلف سطحیں نسبتاً آزادانہ نمو پا سکتی ہیں، یا مختلف زمانی پیمانوں پر عمل آرا ہوتی ہیں (جیسے جاگیرداری اور سرمایہ داری کا بیک وقت عمل آرا ہونا) جیمسن کا کہنا ہے کہ مختلف النوع اور غیر متجانس (HETEROGENEOUS)

پیداواری اطوار کی پیچیدہ ساخت ہی وہ غیر متجانس تاریخ ہے جو غیر متجانس ادبی متون میں منعکس ہوتی ہے۔ جیمسن یہاں پس ساختیاتی فکر کے اس نکتے کا جواب فراہم کر رہا ہے کہ متن اور حقیقت کا امتیاز قابلِ قبول نہیں ہے اس لیے کہ ساختیات کی رُو سے خود حقیقت ایک اور متن ہے۔ جیمسن کا اصرار ہے کہ دراصل متون کا تنوع سماجی اور تاریخی زندگی کا تنوع ہے جو ذاتیاً متن سے باہر وجود رکھتا ہے۔ یوں جیمسن اپنے نظریے میں مارکسی نقطۂ نظر کی جگہ محفوظ کر لیتا ہے۔

جیمسن نے اپنے مضمون 'METACOMMENTARY' (PMLA, 1971) میں روسی ہئیت پسندوں پر جو اعتراض کیے ہیں، اور ان کے معنی و مواد سے دُور ہونے پر جو تنقید کی ہے، اس کا جواب دیتے ہوئے رابرٹ شولز نے کہا ہے کہ معنی کے نقطۂ نظر سے ان کے بارے میں بحث اٹھانا ہی غلط ہے کیونکہ ان کا اصل مقصد 'ادبیت' کا تعین کرنا تھا نہ کہ متن کی تشریح کرنا، اور انھوں نے اپنی ساری توجہ 'ادبیت' اور 'شعریت' کے عمومی اصولوں کے تعین پر صرف کی۔ یہ حقیقت ہے کہ ان کی تنقید میں اتنی جان تھی کہ پچاس برس کے بعد بھی وہ پرانی نہیں ہوئی، اور ان کے بعض مباحث آج بھی اتنے ہی غور طلب ہیں۔ نثر کی شعریات بالخصوص بیانیہ کی شعریات جتنی بھی آج ہمارے پاس ہے، یہ حقیقت ہے کہ اس کا بڑا حصہ روسی ہئیت پسندوں یا ان سے متاثر ساختیاتی مفکرین کی دین ہے۔

بہر حال اس بحث سے واضح ہے کہ مارکسیت اور ساختیات میں مقاماتِ اشتراک بھی ہیں، اور بنیادی اختلافات بھی۔ مارکسزم کا اصل الاصول انسانی سماج کی مادیاتی اور تاریخی ساخت ہے، اور یہ کہ اس ساخت میں تبدیلیاں کس طرح رونما ہوتی ہیں، جبکہ ساختیات و پس ساختیات کی سعی و جستجو کا مقصود یہ ہے کہ انسانی ذہن کی ساخت کیا ہے اور سماجی تشکیل میں زبان و ثقافت کا وہ جامع نظام کیا ہے جس کی رو سے ادب کو بطور ادب کے قبول کیا جاتا ہے۔ مارکسی نظریے ان تاریخی تبدیلیوں اور تضادات سے بحث کرتے ہیں جو سماجی ساخت میں نمو پاتے ہیں، اور بالواسطہ طور پر ادب میں ظاہر ہوتے ہیں، جبکہ ساختیات اور پس ساختیات ادب کی اس شعریات کے نظام کا تعین کرنا چاہتی ہیں جس کی رو سے ادب سماجی تشکیل کی جمالیاتی سطح کے طور پر ظہور پذیر ہوتا ہے اور بطور ادب کے پڑھا اور سمجھا جاتا ہے۔ بہر حال مارکسیت نے ساختیات کا واضح اثر قبول کیا ہے، اور یہ مکالمہ پچھلے پندرہ بیس برسوں سے جاری ہے۔

1. ALTHUSSER, L., 'THE CONDITIONS OF MARX'S SCIENTIFIC DISCOVERY', THEORETICAL PRACTICE, 7/8, 1963.

2. ALTHUSSER, L., FOR MARX (HARMONDSWORTH : ALLEN LANE, 1969).*

3. ALTHUSSER, L., LENIN AND PHILOSOPHY AND OTHER ESSAYS (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1971).*

4. ALTHUSSER, L., POLITICS AND HISTORY (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1972).

5. ALTHUSSER, L., ESSAYS IN SELF-CRITICISM (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1976).

6. ALTHUSSER, L. AND BALIBAR, E., READING CAPITAL (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1970).

7. EAGLETON, T., MARXISM AND LITERARY CRITICISM (LONDON: METHUEN, 1976).*

8. EAGLETON, T., CRITICISM AND IDEOLOGY (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1976).*

9. EAGLETON, T., WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM (NEW LEFT BOOKS, LONDON, 1981).*

10. GOLDMANN, LUCIEN, THE HIDDEN GOD (ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1964).*

11. GOLDMANN, LUCIEN,TOWARDS A SOCIOLOGY OF THE NOVEL (TAVISTOCK PUBLICATIONS, LONDON 1975).*

12. JAMESON, FREDRIC, THE PRISON-HOUSE OF LANGUAGE: A CRITICAL ACCOUNT OF STRUCTURALISM AND RUSSIAN FORMALISM (PRINCETON AND LONDON: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1972).*

13. JAMESON, FREDRIC, MARXISM AND FORM (PRINCETON AND LONDON: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1971).*

14. MACHEREY, PIERRE, A THEORY OF LITERARY PRODUCTION, TRANS. G. WALL (ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, HENLEY AND BOSTON, 1978).*

15. BELSEY, CATHERINE, CRITICAL PRACTICE (METHUEN, LONDON, 1980).*

16. BENNETT TONY, FORMALISM AND MARXISM, (METHUEN, LONDON 1979).*

17. SCHOLES, ROBERT, STRUCTURALISM IN LITERATURE (NEW HAVEN AND LONDON: YALE UNIVERSITY PRESS, 1976).

18. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (SUSSEX: HARVESTER PRESS, 1985), Pp 23-49.*

یوسف سرمست

اقبال اور ترقی پسند تحریک

ترقی پسند تحریک اردو ادب کی ایک بڑی اور بہت ہی اہم تحریک رہی ہے اردو ادب میں بعض اہم اور بنیادی اور انقلابی تبدیلیوں کو راہ دینے کا سہرا بھی ترقی پسند تحریک کے سر رہا ہے۔ یہ تحریک بہت وسیع اور ہمہ گیر رہی ہے اور اس نے اردو ادب کے ہر شعبہ کو متاثر کیا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کو کیا کچھ دیا، اس کا جائزہ بے لاگ انداز میں لینے کی ضرورت ہے۔ جہاں اردو ادب کو ترقی پسند تحریک سے بہت سے فائدے پہونچے ہیں وہیں اس سے بعض نقصانات بھی ہوئے ہیں۔ یہاں اس بات کا موقع نہیں ہے کہ ان تمام باتوں سے بحث کی جائے البتہ اقبال صدی تقاریب کے موقعہ پر، اقبال کے تعلق سے ترقی پسند تحریک کا جو رویہ رہا ہے، اس سے خود ترقی پسند تحریک کو اور اقبال کو جو فائدہ یا نقصان ہوا ہے، اس کا اگر جائزہ لیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کو جو سب سے بڑا نقصان پہونچایا ہے وہ یہ ہے کہ اس نے ادب کو اعتقاد کی کسوٹی پر پرکھنے کی طرح ڈالی۔ ترقی پسندوں نے اپنے اعتقاد کو ہر چیز کا معیار اور پیمانہ بنا لیا اور اسی پر اسے جانچ کر رد وقبول کیا۔ ادب کو اعتقاد کی کسوٹی پر کسنے کا عمل کبھی صحت مند رہا ہے اور نہ ہی صحت مند ہو سکتا ہے۔ ادب کے آگے اعتقاد کی خندق کھود کر ترقی پسند تحریک نے جس طرح بہت سے ادیبوں اور ادبی کارناموں کو گرانے کی کوشش کی،

آج بالکل اسی کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے بعض ادیب اور نقاد اسی خندق میں پورد ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادیبوں کو گرانے کی کوشش کر رہے ہیں.
یہ لازمی اور منطقی نتیجہ ہے خود ترقی پسندوں کے اختیار کردہ موقف کا. ترقی پسند تحریک سے پہلے نقاد اپنے اعتقاد کو ادبی قدروں پر کبھی فوقیت نہیں دیا کرتے تھے ایسے شاعر اور ادیب جو کسی خاص نقطہ نظر پر اعتقاد رکھتے تھے، وہ بھی تخلیقی ادب کو اپنے اعتقاد کی کسوٹی پر کسنے اور پرکھنے کی کوشش نہیں کیا کرتے تھے. لیکن ترقی پسندوں نے اپنے نظریہ پر اعتقاد کو سب کچھ سمجھ لیا. جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اقبال جیسا عظیم اور عہد آفریں شاعر بھی اس کسوٹی پر پورا نہ اتر سکا. اقبال کی شاعرانہ عظمت کا تعین کرنے میں ترقی پسند نقادوں نے ایسی ایسی قلابازیاں کھائی ہیں جس کا جواب ملنا دشوار ہے. صرف ترقی پسند نقاد ہی نہیں بلکہ کوئی بھی نقاد جب کبھی اپنے اعتقاد ہی کو سب کچھ سمجھ کر کسی شاعر پر تنقید کرے گا تو وہ کبھی بھی صحیح نتیجہ پر نہیں پہونچ سکے گا.

ترقی پسند تحریک کا رویہ اقبال کے ساتھ جو کچھ رہا ہے، اس پر نظر ڈالنے سے پہلے خود یہ دیکھنا ہوگا کہ متضاد اور متصادم اعتقادات جب ہوں تو نقاد کا کیا ہونا چاہیئے ؟ نقاد کا اعتقاد اور فنکار کا اعتقاد بالکل متضاد ہو تب بھی فنکاری کی تحسین اور تفہیم ممکن ہے یا نہیں ؟ اعتقادات کا ٹکراؤ کہاں اور کس صورت میں پیدا ہوتا ہے ؟ اس میں سمجھوتے کی کوئی صورت ہے بھی یا نہیں ؟ اگر نہیں تو پھر ہمارے عہد سے پہلے کے شاعروں کی عظمت اور اہمیت کو ہم کس بنا پر قبول کرتے ہیں؟ جب کہ ان کے اعتقادات اور نظریات ہم سے بالکل الگ اور مختلف ہیں. اور اگر کوئی مفاہمت اور سمجھوتے کی صورت موجود ہے تو وہ کیا ہے ؟ نظریہ اور اعتقاد کو ہم عصر شعرا کے سلسلے میں کیوں بہت زیادہ اہمیت حاصل ہو جاتی ہے؟ یہ اور اس قسم کے بہت سے سوالات ذہن میں ابھرتے ہیں. ان سوالات کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں اور ان سوالات کے جوابات پر ہی ہم کسی صحیح نتیجہ پر پہونچ سکتے ہیں اور ادب اور اعتقاد میں جو تعلق ہے اور جو تعلق ہونا چاہیئے اس کو متعین کر سکتے ہیں.

زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اعتقادات اور نظریات میں تبدیلی آتی ہے. ہم قدیم شعرا کے اعتقادات اور نظریات کو نہ مانتے ہوئے بھی ان کی ادبی قدر و قیمت کو متعین کرتے ہیں. اس کی وجہ یہی ہے کہ ہم یہ جانتے ہیں آج جو اعتقادات اور نظریات مروج ہیں وہ اس زمانے میں نہیں تھے، اس لیے ہمارا ایسا مطالبہ کرنا بے جا اور بے تکا ہے۔ ہمارا نقطہ نظر ایسی صورت میں یہ ہوتا ہے کہ فنکار نے مسرت بخشتے ہوئے کہاں تک ہم کو بصیرت عطا کی ہے. ہم ایسے فن پاروں میں یہ دیکھتے اور دکھاتے ہیں کہ فنکار نے اپنے خیالات کے اظہار میں کس سلیقہ، ترتیب اور توازن سے کام لیا ہے۔ اور زندگی کے تعلق سے کون سی بصیرت عطا کی ہے. اس نے ہمارے فکر و خیال کو کہاں تک مہمیز لگائی ہے. یہ ایک حقیقت ہے کہ فنکاری عام طور پر محض فنکاری کے لیے نہیں ہوتی اور اگر ایسا ہو بھی تو فنکار کے اعتقادات فن میں لازمی طور پر جگہ پاتے ہیں لیکن مجموعی طور پر کسی بھی اعلیٰ ادبی کارنامے کا موضوع انسان ہوتا ہے. انسان اور انسانیت کی وہ مجموعی طور پر عکاسی کرتا ہے۔ وہ انسانی زندگی کے تعلق سے ایسی بصیرت اور بصارت عطا کرتا ہے جو اس سے پہلے ہماری دسترس میں نہیں تھی. انسان اور انسانیت کے تعلق سے وہ ہماری نظروں میں گہرائی اور گیرائی پیدا کر دیتا ہے. یہی وجہ ہے کہ حافظ کی شاعری پر ترقی پسند نقاد بھی سر دھنتے ہیں اور خراج تحسین پیش کرتے ہیں. کبیر کی عظمت کو بھی وہ مانتے ہیں، حالانکہ دونوں کی شاعرانہ عظمت و قوت بہت کچھ ان کے اعتقاد اور نظریہ میں پنہاں ہے۔ آج ہم ان کی عظمت کو جو مانتے ہیں اس وجہ سے نہیں کہ وہ ہمارے اعتقاد اور نظریے کی کسوٹی پر پورے اترتے ہیں، بلکہ اس لیے کہ ہمارے پیش نظر ان کی شاعری کا وہ حسن ہوتا ہے جس میں انسانی جذبات و احساسات کی عکاسی ہوتی ہے. ان کی فنکاری انسان اور انسانیت کے گن گاتی ہے. ان کی تشبیہوں اور استعاروں میں وہ حسن ہے، اور بات کہنے کا ایسا انداز ہے جو دل میں اتر جاتا ہے. ان کی شاعری انسانیت کو جو پیغام دیتی ہے ان کے پاس جو دل سوزی اور دردمندی ملتی ہے، وہ صرف ہمارے لیے ہی نہیں ساری دنیا کے انسانوں کے لیے سرمایہ جاں بن جاتی ہے۔

حافظ کے تصوف اور کبیر کی بھگتی سے اختلاف کرتے ہوئے بھی جب ترقی پسند نقادان کی شاعری کو خراج عقیدت پیش کر سکتے ہیں تو پھر کیوں اقبال کی شاعری کی تحسین میں اقبال کے معتقدات ان کے لیے رکاوٹ بن گئے! اس کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ اقبال ترقی پسندوں کے معمر ہم عصر تھے اور یہ کہ "آفتاب تازہ" کو سب سے پہلے اردو ادب میں "بطن گیتی" سے پیدا ہوتے دیکھنے اور دکھانے کے باوجود اس کے آگے وہ سر بسجود نہیں ہوئے تھے۔ یہی اقبال کے فکر وفن کی ایسی کوتاہی تھی جس سے صرف نظر کر لینا ترقی پسندوں کے لیے جیتے جی ممکن نہ تھا۔ کیونکہ ۱۹۱۷ء ہی میں روس مارکسزم پر عمل پیرا ہو چکا تھا۔ اس کی کامیابی کی وجہ سے ساری دنیا کی نظریں روس کی طرف مرکوز ہو گئی تھیں۔ وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ مارکسزم مقبول ہوتا گیا اور بیسویں صدی کے تیسرے اور چوتھے دہے میں یہ ساری دنیا کے ادب کا بھی ایک بے حد مقبول اور حد درجہ فیشن ایبل رجحان بن چکا تھا۔ اس لیے اب اقبال اور اس دور کے سارے شاعروں کے لیے گویا ضروری ہو گیا تھا کہ وہ مارکسزم پر ایمان لے آئیں۔ مارکسزم کو بھی تنقیدی نگاہ سے دیکھنا اقبال کا ایک ایسا کفر تھا جسے ترقی پسند نقاد کسی صورت میں بھی معاف کرنے پر (کم از کم اس زمانے میں) تیار نہیں تھے اگر کوئی اس پر اعتقاد نہیں رکھتا تو وہ طرح طرح کے القاب سے نوازا جاتا، وہ رجعت پسند کہلاتا تھا، وہ قدامت زدہ تھا اور وہ فاشسٹ تھا۔ اس طرح ایک بالکلیہ غیر ادبی انداز فکر کو اپناتے ہوئے، ترقی پسند نقادوں نے کبھی یہ سوچنے کی زحمت نہیں کی کہ اگر کوئی ان کی طرح ادب کو اپنے اعتقاد کی کسوٹی پر جانچنے لگے تو پھر خود ان کو بھی اسی صورتِ حال سے دوچار ہونا پڑے گا۔ اور انھوں نے جو کچھ بھی ادبی سرمایہ چھوڑا ہے، خواہ وہ کتنا ہی اعلیٰ درجے کا کیوں نہ ہو اس کسوٹی پہ کس کر کوڑا کرکٹ کی طرح پھینک دیا جا سکتا ہے۔ حالانکہ ترقی پسند ادیب اور نقاد غیر شعوری طور پر اور کبھی شعوری طور پر یہ محسوس کرتے رہے ہیں کہ صرف مارکسزم پر یقین رکھنے سے کوئی اعلیٰ درجے کا شاعر ہو سکتا ہے اور نہ بن سکتا ہے اسی طرح اگر کوئی مارکسزم پر یقین رکھے تو اس کی شاعری کا رتبہ صرف اس وجہ سے بلند ہو سکتا ہے نہ پست۔ ۱۹۳۹ء

(نیا ادب) میں سجاد ظہیر نے بڑے ہی پتے کی اور اہم بات کہی تھی۔ جسے اگر ملحوظ رکھا جاتا تو ترقی پسند تنقید اور ادب کئی گمراہیوں سے بچ جاتا۔ وہ لکھتے ہیں:

"شاعر کا پہلا کام شاعری ہے، وعظ دینا نہیں۔ اشتراکیت وانقلاب کے اصول سمجھانا نہیں، اصول سمجھنے کے لیے کتابیں موجود ہیں، اس کے لیے ہمیں نظمیں نہیں چاہئیں۔ شاعر کا تعلق جذبات کی دنیا سے ہے، اگر وہ اپنے تمام سازو سامان، تمام رنگ و بو تمام ترنم وموسیقی کو پوری طرح کام میں نہیں لائے گا، اگر فن کے اعتبار سے اس میں بھونڈا پن ہو گا، اگر وہ ہمارے احساسات کو لطافت کے ساتھ بیدار کرنے میں قاصر ہو گا تو اچھے سے اچھے خیال کا وہی حشر ہو گا جو دلنے کا بنجر زمین میں ہوتا ہے۔"

گو اقبال کی شاعری کی اہمیت کے تعلق سے انھوں نے بھی کچھ نہیں کہا ہے لیکن ادب کو ادبی قدروں اور اصولوں کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت کو وہ محسوس کرتے ہیں اور مجموعی طور پر ادب کا جو منصب ہے اور جو منصب ہونا چاہئے وہ بھی بڑی حد تک سجاد ظہیر کے پیش نظر ہے۔ اس طرح کے متوازن انداز فکر کو ترقی پسندوں نے اہمیت نہیں دی۔ ان کے پاس شاعری اور ادب کو اپنے اعتقاد کی کسوٹی پہ کسنے کا اہتمام ملتا ہے اور اسی پر اصرار بھی کیا جاتا ہے۔ اقبال کے معتقدات کو سامنے رکھ کر ان کی شاعرانہ عظمت کو کم کرنے کی کوشش میں ترقی پسند نقادوں نے ایڑی چوٹی کا زور لگا دیا۔ اختر حسین رائے پوری لکھتے ہیں:

"اقبال فسطائیت کا ترجمان ہے اور یہ درحقیقت زمانہ حال کی جدید سرمایہ داری کے سوا کچھ نہیں ...... فاشستوں کی طرح وہ بھی جمہور کو حقیر سمجھتا ہے ...... اقبال کے کلام میں مشرق و مغرب کا تنازعہ کوئی ترقی پسند خیال نہیں بنیادی طور پر یہی تعصب جاپانی فاشستوں میں پایا جاتا ہے۔"

مجنوں گورکھپوری جیسے متوازن نقاد بھی ترقی پسندی کی رو میں بہہ جاتے

ہیں اور یہ کہتے ہوئے بھی کہ اقبال کی "شاعرانہ عظمت اور مفکرانہ منزلت کا دل سے قائل ہونا پڑتا ہے" اور یہ بھی تسلیم کرتے ہوئے کہ "ان کے کلام کا ایک معتدبہ حصہ ایسا ہے جو ان تمام کوتاہیوں اور غلط اندیشیوں سے پاک ہے اور جو یقیناً انسانیت کا پیغام ہونے کے اعتبار سے ایک آفاقی مرتبہ رکھتا ہے" ان تمام باتوں کے باوجود وہ بھی یہی کہتے ہیں کہ اقبال ایک طرح کے فاشسست ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"آخری دور میں اقبال کی شاعری میں ایک میلان اور پیدا ہوگیا جو حجازیت سے بھی زیادہ خطرناک ہے اور جس کو "عقابیت" کہیں گے اور جو ایک قسم کی فاشسیت ہے۔"

حالانکہ اقبال کو فاشسست صرف اس لیے سمجھ لیا گیا کہ وہ اشتراکیت کے اصولوں سے اختلاف رکھتے تھے۔ جیسا کہ آل احمد سرور نے لکھا ہے:

"چونکہ اقبال نے کہیں کہیں اشتراکیت کے بعض اصولوں پر اعتراض کیا ہے۔ بعض لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ وہ فاشسست ہیں حالانکہ وہ ان تمام چیزوں سے بلند ہیں۔"

اقبال پر فاشسست ہونے کا الزام قطعی طور پر بے بنیاد ہے۔ اور کسی طرح کھینچ تان کر کسی ایسے رجحان کا ملنا ثابت بھی کر دیا جائے تو بھی دیکھنے کی بات یہ ہے کہ مجموعی اثر ان کی شاعری کا کیا ہے۔ اگر ان کی شاعرانہ عظمت مسلم ہے جیسا کہ مجنوں گورکھپوری سے سردار جعفری تک جو بھی متوازن انداز فکر رکھتے ہیں مانتے ہیں تو پھر یہ رجحان بالفرض محال ہو بھی تو غیر اہم بن جاتا ہے۔ کیونکہ اگر کوئی شاعر تنگ نظر ہو اور اس کا نقطہ نظر مسخ شدہ ہو تو اس کی شاعری کسی صورت میں بھی عظیم نہیں ہو سکتی۔ نہ ہی وہ اپنے مواد کو اس درجہ شاعرانہ انداز میں استعمال کر سکتا ہے اور نہ ہی وہ کوئی ایسا کمال پیدا کر سکتا ہے کہ ہم اس کی "مفکرانہ منزلت" کے دل سے قائل ہو جائیں۔ کیونکہ انسان اور انسانی زندگی کے تعلق سے ایسی صورت میں کوئی بصیرت ہی حاصل نہ ہو سکے گی۔ رہا اختر حسین رائے پوری کا اقبال کو فاشسست کہنا اور جاپانی فاشستوں سے اقبال کو

مماثل قرار دینا یہ خود فاشسٹ اندازِ فکر اور فاشسٹ تنقید کی ایسی روشن مثال ہے جس کا جواب اردو میں مشکل ہی سے ملے گا۔ اختر حسین رائے پوری تو بے چارے تنقید میں خود ہی فاشزم کا شکار ہو گئے تھے اور اردو کے پہلے فاشسٹ نقاد کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن حیرت تو اس بات پر ہوتی ہے کہ پروفیسر احتشام حسین جیسا بالغ نظر نقاد بھی اقبال کو چونکہ اپنے ہی معتقدات پر پرکھنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ بھی اپنے تنقیدی معیار کو باقی نہیں رکھ سکا ہے۔ حد یہ کہ انھوں نے اقبال کے فلسفہ رجائیت ہی کو مسترد کر دیا ہے چونکہ اقبال نے مارکسزم پر اپنی رجائیت کو استوار نہیں کیا تھا۔ اس لیے پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں:

"اقبال کا فلسفہ رجائیت کہیں کہیں خطرناک حد تک خیالی معلوم ہونے لگتا ہے۔ اگر انھوں نے سماجی زندگی کی کش مکش کو طبقاتی لوٹ کھسوٹ اور سامراج اور سرمایہ داری کے استحصال کی روشنی میں دیکھا ہوتا، اگر انھوں نے عوام کی بھوکی ننگی زندگی کے معمولی مطالبات پر بھی نگاہ ڈالی ہوتی کہ روحانی ارتقا سے پہلے محض زندہ رہنے کے لیے اپنے ہی سماجی اور سیاسی نظام کے خلاف شدید کش مکش کی ضرورت ہوتی ہے۔"

احتشام صاحب کے اس اعتراض کا جواب مجنوں گورکھپوری کے الفاظ میں یوں دیا جا سکتا ہے:

"اقتصادیات کل زندگی نہیں ہے بلکہ صرف ایک عنصر ہے جو لاکھ اہم صحیح کسی دوسرے عنصر پر غالب نہیں ہو سکتا یہ سچ ہے کہ بغیر روٹی کے کوئی زیادہ عرصے تک زندہ نہیں رہ سکتا مگر وہ صدیوں پرانی مثل بھی آج تک بدستور ہے کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا۔"

اور خود احتشام صاحب بھی اسی نتیجہ پر پہونچتے ہیں کہ اعلیٰ ادب زندگی کے حسن اور توانائی سے عبارت ہوتا ہے۔ اگر "زندگی کے حسن اور توانائی کے مفہوم

کو احتشام صاحب محدود کر دیں تو اور بات ہے۔ لیکن ان کے الفاظ کو اگر ان کے اصلی معنوں میں استعمال کیا جائے تو اقبال کی شاعری جتنی اور جیسی اس پر پوری اترتی ہے۔ شاید ہی کسی اور شاعری پر اس کا اطلاق ہو سکے۔ وہ لکھتے ہیں:

"وقت کے ساتھ ساتھ میرا خیال پختہ ہوتا جا رہا ہے کہ اعلیٰ ادب اور اعلیٰ تنقید کی پہچان یہی ہے کہ اس سے زندگی کے حسن اور توانائی کو سمجھنے اور اسے ابھارنے میں مدد ملتی ہے۔"

احتشام صاحب نے بڑے ہی بلیغ انداز میں اعلیٰ ادب کی پہچان کی وضاحت کی ہے۔ اگر اس معیار ہی کو سامنے رکھا جائے تو اقبال کی شاعری کے کسی بھی پہلو سے انکار کسی صورت میں بھی ممکن نہیں۔ لیکن احتشام صاحب بھی چونکہ اس عمومی اصول پر اقبال کی شاعری کو نہیں پرکھتے بلکہ صرف اپنے معتقدات کی کسوٹی پر اسے کس کر دیکھنا اور دکھانا چاہتے ہیں۔ اس لیے اقبال نے دہقانوں اور مزدوروں کے لیے بھی جو کچھ کہا ہے، اسے بھی صرف تخیل قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"اقبال نے مزدوروں اور غریبوں کو اٹھنے اور جاگنے کی تلقین کرتے ہوئے بھی اپنے فلسفہ خودی سے سماج کی بنیادی حقیقتوں کو پردے میں چھپا دیا، جس میں اجتماعی احساس ایک ثانوی چیز معلوم ہوتا ہے۔ آزادی کی بے پناہ خواہش، تسخیر فطرت کی بے پایاں آرزو اور جہدِ مسلسل کا پیغام سب تخیل معلوم ہوتے ہیں۔"

تخیل کو احتشام صاحب جیسا نقاد شاعری کی کمزوری کے طور پر پیش کرے تو کیا کہا جا سکتا ہے، شاعری میں تو تخیل ہی سب کچھ ہوتا ہے۔ یہ شاعری کا ایمان ہی نہیں جان بھی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ تخیل کے کوئی محدود معنی یہاں احتشام صاحب کے پیش نظر ہوں، لیکن شاعری میں تخیل چونکہ اہمیت سے انکار کرنا اصل میں صرف اسی وجہ سے ہے کہ اقبال کا تخیل چونکہ مارکسی تخیل سے علیحدہ اپنی ایک انفرادیت

رکھتا ہے، اس لیے وہ اہم قرار نہیں پاتا۔ اور پھر یہ کہ اس بات کو بھی یہاں نظر انداز کر دیا گیا ہے کہ ایک اعلیٰ درجے کا شاعر اپنے انداز بیان سے، اپنے رموز و علائم سے، اپنے استعارے اور تشبیہوں سے، الفاظ کے حسن کارانہ استعمال سے اپنی پیکر تراشی سے اور مجموعی طور پر اپنی شاعرانہ فکر و فن سے انسانی فطرت اور انسانی زندگی کے بعض ایسے پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لے آتا ہے، جو زماں و مکاں کی قیود سے بالاتر ہوتے ہیں۔ سماجی اور معاشی بنیادیں ہمیشہ بدلتی رہتی ہیں۔ جو شاعر صرف سماجی بنیادوں سے چمٹے رہتے ہیں، سماجی بنیادوں کے بدلنے کے ساتھ ہی گم نامی کی اتھاہ گہرائیوں میں دفن ہو جاتے ہیں۔ لیکن ایسے شاعر جو انسانی فطرت کے ازلی اور ابدی تقاضوں کو سامنے رکھتے ہیں، ان کی شاعری لافانی بن جاتی ہے۔ "آزادی کی بے پناہ خواہش، تسخیر فطرت کی بے پایاں آرزو، اور جہد مسلسل" یہ انسانی فطرت کے وہ پہلو ہیں جو ازلی اور ابدی ہیں۔ یہ ہر انسان کے لیے حسرت اور بصیرت کا خزانہ لاتے ہیں، خواہ سماج کی بنیادی حقیقتیں کیسی ہی کیوں نہ رہیں۔ ہر سماج میں ان کی حیثیت اور اہمیت ہمیشہ اٹل رہتی ہے۔

اس طرح مختلف ترقی پسند نقادوں نے اقبال کی شاعری اور فلسفہ کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ اپنے معتقدات کی روشنی میں اقبال کو جانچنے کی فکر میں بعض بہت بڑے ترقی پسند نقاد بہت ہی دلچسپ اور بالکل متضاد قسم کے نتائج پر پہونچے ہیں۔ احتشام صاحب نے اقبال کی شاعری اور پیغام کو تخیلی اور خیالی قرار دے دیا۔ جس کی حقیقی زندگی میں گویا کوئی اہمیت ہی نہیں ہے۔ اس بات کو اور زیادہ واضح انداز میں احمد علی یوں پیش کرتے ہیں:

> "ٹیگور اور اقبال کی شاعری بیماروں کی طرح زندگی سے گریز کرتی ہے اور حقیقت کو بھلانے کی خواہش سے پیدا ہوئی ہے اور باوجود اپنی خوبصورتی کے محض خواب و خیال ہے۔ بجائے اس کے کہ یہ ہماری قوت تنقید کو جگائے، ترقی کی ان قوتوں کو مدد دے جو سوسائٹی میں کام کر رہی ہیں یہ ہم کو صرف بے عملی اور بے حد کنی کی طرف کھینچتی ہے"

اس لیے رجعت پسند ہے۔"

ایک طرف اقبال کی شاعری کو احتشام صاحب نے تخیلی اور خیامی قرار دیا اور ان سے ایک قدم آگے بڑھ کر احمد علی نے یہ فتویٰ صادر کر دیا کہ وہ بے عملی اور بے حرکتی کی طرف کھینچتی ہے۔ دوسری طرف ڈاکٹر عبدالعلیم صاحب جیسے نقاد ہیں جو اس کے بالکل برعکس اقبال کی شاعری کو اس قدر حرکی ثابت کرتے ہیں کہ ہندوستان میں الگ قومیت کا تصور اقبال کی شاعری سے پختہ ہوتا ہے۔ اور اس قدر عمل پر اکساتی ہے کہ انگریزی سامراج کی پوری قوت جس کام کو پورا کرنے میں لگی ہوتی تھی، اس کو اقبال کی فکر بلند پورا کر دیتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اقبال بڑے شاعر تھے اور ان کی عظمت کے قصیدے بہت لکھے جا چکے ہیں اور لکھے جاتے رہیں گے۔ ان کی شاعرانہ اور فلسفیانہ حیثیت سے بھلا کون انکار کر سکتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت بھی نظر انداز کرنے کے قابل نہیں ہے کہ ہندوستانی مسلمانوں میں اپنی سلطنت الگ قائم کرنے کا جذبہ اور ہندوؤں اور مسلمانوں کی الگ الگ قومیت کا تصور اقبال ہی کی شاعری سے پختہ ہوا اس طرح ان کی فکر بلند کے ذریعہ وہ کام پورا ہوا جس کو انگریزی سامراج کے نمائندے تہذیب و تمدن کے ہر گوشے میں اپنے مقدور بھر انجام دے رہے تھے۔"

علیم صاحب اور احتشام صاحب کی باتیں اقبال کی شاعری کے تعلق سے اتنی متضاد ہیں اور دونوں میں جو زمین اور آسمان کا فرق ہے اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ دونوں نے مارکسی عقیدے کی عینک سے اسے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے وہ اتنے مختلف اور متضاد نتائج پر پہونچے ہیں۔ اگر یہ کسوٹی کسی قدر بھی ٹھیک ہوتی یا زیادہ صحیح الفاظ میں اس عینک سے واقعی کچھ نظر آسکتا تو اتنی مختلف سمتوں میں یہ دونوں نقاد ہرگز نہیں پہونچ سکتے تھے۔ جس سے صاف طور پر یہ ثابت ہوتا ہے کہ یہ نقطہ نظر ہی سرے سے غلط ہے اور اس نقطۂ نظر کے ذریعہ کیسا ہی بالغ نظر کیوں نہ ہو صحیح نتیجے پر نہیں پہونچ سکتا۔

بعض نقاد اور ادیبوں نے اس میں توازن پیدا کرنے کی کوشش ضرور کی لیکن ان کی کوششیں زیادہ بار آور ثابت نہیں ہوئیں۔ پھر ماضی کے سرمایہ کے تعلق ہی سے چونکہ انھوں نے ترقی پسندی کی انتہا پسندی کے خلاف آواز اٹھائی تھی، اس لیے بھی اقبال اور دوسرے ہم عصر ادیبوں اور شاعروں پر اس کا اطلاق نہیں لیا گیا۔ البتہ جو خالص قسم کے مارکسی نقاد نہیں تھے انھوں نے اقبال کے تعلق سے صحیح نقطہ نظر اپنایا۔ ان میں آل احمد سرور اور عزیز احمد سب سے زیادہ اہم ہیں۔ عزیز احمد جیسے ترقی پسند نقادوں نے اقبال کی شاعری کے تعلق سے جو غلط نظریہ اختیار کیا تھا اس کے تردید میں۔ سبط حسن نے "فلسفہ شاہین" کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

"شاہین کا فلسفہ اسی اقتدار پرستی کا نتیجہ ہے جس کی تلقین اقبال نے یورپ کے آخری سفر اور   سے ملاقات کے بعد شروع کی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس نے شاہین اور عقاب کو جان بوجھ کر چنا ہے کیونکہ ان میں وہ خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اقبال کے مکمل انسان میں ہونی چاہئیں۔ اقبال ان پرندوں کو اس وجہ سے نہیں پسند کرتا کہ وہ خوش رنگ، خوش گلو، امن پسند یا تعمیر پرست ہیں بلکہ اس وجہ سے پسند کرتا ہے کہ وہ مجاہد ہیں، جابر و قاہر ہیں، بلندی کی طرف جاتے ہیں، کسی سے خوف نہیں کھاتے۔ کیا بیسویں صدی کا مرد کامل ایسا ہی ہو گا۔ کیا انسان کی روحانی اور مادی ترقی فلسفہ شاہین کی مرہونِ منت ہو گی؟"

عزیز احمد نے اس غلط اندازِ فکر اور فلسفہ شاہین کے غلط تجزیہ کے بارے میں لکھا تھا:

"اقبال کی شاہینی کو جبر قرار دینا بڑی غلطی ہے۔ جبر ایک ایسے فلسفہ کے لیے جو خیر و شر دونوں کا قائل ہے ایک ہی معنی رکھ سکتا ہے یعنی دوسروں کے حقوق چھیننا یا دوسروں کی محنت سے فائدہ اٹھانا لیکن اقبال کا شاہین بلند پروازی اور خیر کی طاقت کا رمز

ہے جبر کا نہیں۔ طاقت اس لیے ضروری ہے کہ اس سے انسان مظلوم نہیں بن سکتا اور مظلوم بننا ایک ایسی کمزوری ہے جس کو اقبال اور قدرت دونوں ہی بہت حقارت سے دیکھتے ہیں۔ اقبال نے کہیں دوسرے تمدنوں، قوموں یا دوسرے مذہبوں کے حقوق کو پامال کرنے کی ہدایت نہیں کی ہے۔ اپنے حقوق کی حفاظت کے لیے بے انتہا طاقت مہیا کرنے کی البتہ تلقین کی ہے۔ اگر یہ شاہینی طاقت نہ ہوتی تو کیا اسٹالن گراڈ کا تحفظ ممکن تھا؟ کیا آج سوویٹ روس کی فوجیں وار اور یوواسیٹ تک دشمنوں کا پیچھا کر سکتی تھیں؟"

لیکن خالص قسم کے مارکسی نقادوں پر ایسی باتوں کا اثر کم ہی ہوا ہے۔ کیونکہ مارکسی نقادوں کا موقف بنیادی طور پر جو غلط تھا اس کے تعلق سے کچھ نہیں کہا گیا تھا۔ وہ صرف اپنے عقیدے ہی کی روشنی میں سب کچھ دیکھنا چاہتے تھے۔ وہ نہیں جانتے تھے کہ جب دوسرا بھی الگ عقیدہ رکھے تو پھر کیا کیا جائے۔ اس لیے انھوں نے یہ طے کر لیا تھا کہ جو کوئی بھی ان سے مختلف عقیدہ رکھے وہ غلط ہے، اس کی ساری ادبی اور شعری کاوشیں غلط اور بے فائدہ ہیں۔ ترقی پسند ادیبوں اور نقادوں نے اپنے اس انداز فکر سے اقبال کی شاعرانہ عظمت کو سمجھنے میں بڑی رکاوٹیں پیدا کر دیں۔ اقبال ایک خاص فرقہ کے شاعر سمجھ لیے گئے۔ دو قومی نظریئے کے بانی قرار دے دیئے گئے، پاکستان کے تصور کو مستحکم کرنے والے ثابت کیے گئے حد یہ کہ وہ صرف پاکستان کے شاعر سمجھ لیے گئے۔ ان غلط اندیشیوں کا سلسلہ اب تک جاری یا کم و بیش جاری ہے۔ اب البتہ بادل چھٹ رہے ہیں اور اقبال کی شاعرانہ عظمت اپنے پورے جاہ و جلال کے ساتھ روشنی بکھیر رہی ہے۔

ادھر خود ترقی پسند تحریک اور ادیبوں اور شعرا کو اس غلط انداز فکر سے نقصان پہونچا۔ وہ اقبال کی شاعری سے اتنے فیض یاب نہیں ہو سکے جتنے کہ ہو سکتے تھے، اور جتنا انھیں ہونا چاہیئے تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال کے علاوہ میر اور غالب اردو کے ایسے شاعر رہے ہیں جنھوں نے آنے والی نسلوں

کو مسلسل اور متواتر متاثر کیا ہے۔ ہماری پوری شاعری ان ہی کے سائے میں
پروان چڑھی ہے۔ اس لیے کوئی بھی ادبی تحریک ایسی نہیں رہی ہے، جو ان کے
سحر سے باہر ہو سکے۔ میر نے جذبے کی شدت کو لہجے کی نرم آنچ دی ہے۔
غالب کے ہاں جذبے کی شدت لہجے کی شدت سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔
اور اقبال کے پاس جذبہ، لہجہ اور فکر ایک ایسے لپکتے شعلے میں تبدیل ہو جاتے
ہیں جس کی روشنی سے دل و دماغ دونوں روشن اور منور ہو جاتے ہیں۔
اقبال کی شاعری کی یہ مشعلہ آشاہی ایسی ہے، اگر کوئی کور چشم اس روشنی
سے فائدہ حاصل نہ کرنا چاہے تو بھی وہ اس کی حدت سے اپنے جسم و جاں
کے لیے گرمی حاصل کرنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتا ہے۔ اس لیے اس بات
کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ ترقی پسند تحریک نے اقبال سے فائدہ حاصل
نہ کیا ہو یا اس کے اثر سے محفوظ رہی ہو۔ کیونکہ اقبال کے پاس فکر و خیال،
استعارے تشبیہیں، رموز و علائم، مسائل، اظہار بیان کے اسالیب، فن کی
منزلیں، لہجے کے روپ، آہنگ و لے کی جھنکاریں، داخلی اور خارجی دنیا کی
عکاسی غرض فکر و فن کی اتنی اور ایسی رنگا رنگی، تنوع، ندرت و جدت، شستگی
و شائستگی، بصیرت اور بصارت ملتی ہے کہ اس سے دامن بچا کے نکل جانا محال
ہی نہیں ناممکن ہے۔ اس لیے ترقی پسند تحریک کا کوئی بھی شاعر ہو اور کتنا ہی
بڑا شاعر ہو، باوجود اپنی عقیدہ پرستی کے، اقبال کے فکر و فن کا خوشہ چیں رہا
ہے۔ اقبال نے اردو نظم اور اردو غزل کو اتنے غیر معمولی امکانات سے روشناس
کر دیا تھا کہ آنے والے شاعروں کے لیے یہ ممکن نہ تھا کہ وہ اس سے استفادہ کیے
بغیر ایک قدم بھی آگے بڑھا سکیں۔ لیکن ترقی پسند تحریک کے ماننے والے اپنے
عقیدہ کو مقدم سمجھنے کی وجہ سے ایک عجیب و غریب ذہنی کش مکش میں مبتلا نظر
آتے ہیں۔ بعض ایسے رہے ہیں، جن کا اوپر ذکر ہو چکا ہے، جنھوں نے اقبال کو
رجعت پسند یا فاشسٹ وغیرہ کہہ کر اس کی پوری شاعری کو رد کرنے کی کوشش
کی۔ بعض ایسے رہے ہیں جو کعبہ و کلیسا کی کش مکش میں گرفتار ہو گئے۔ کیونکہ وہ
اپنی ادبی بصیرت کی وجہ سے اقبال کی عظمت کو ماننے پر مجبور تھے۔ دوسری

طرف ان کا عقیدہ چونکہ اقبال کے معتقدات سے میل نہیں کھاتا تھا، اس لیے انھوں نے اقبال کی عظمت کا اعتراف پس و پیش کے ساتھ اور بڑے ہی ذہنی تحفظات کے ساتھ کیا۔ ان نقادوں میں علاوہ دوسروں کے اوپر جن ذکر آچکا ہے، علی سردار جعفری خاص طور پر اہمیت رکھتے ہیں۔ جعفری صاحب چونکہ شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی اس لیے ان کے پاس یہ کشمکش بے حد واضح اور بہت ہی دلچسپ انداز میں سامنے آتی ہے۔ گو آج وہ اس کشمکش سے نکل چکے ہیں۔ "اقبال شناسی" میں انھوں نے اپنے معتقدات کی روشنی میں اقبال کو پرکھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ یہ عمل غیر شعوری رہا ہے۔ وہ اپنے عقیدہ کو اب بھی عزیز رکھتے ہیں لیکن اب وہ اسے اقبال کے عقیدہ سے متصادم ہونے نہیں دیتے بلکہ صرف ادبی قدروں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اقبال فہمی اور اقبال شناسی میں اہم رول ادا کر رہے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے زور کے زمانہ میں ان کا رویہ اقبال کے ساتھ کچھ اور رہا ہے۔ یہاں بحث اقبال اور ترقی پسند تحریک کی ہو رہی ہے۔ تاریخ ادب میں ترقی پسندوں کا جو انداز اقبال کے ساتھ رہا ہے وہ جب بھی زیرِ بحث آئے گا، اس وقت جعفری صاحب کے آج کے رویہ کو نہیں بلکہ اس زمانے کے رویہ سے بحث ہوگی۔

آج ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے علم برداروں میں سب سے اہم اور معتبر نام اور شخصیت جعفری صاحب کی ہے۔ اور ترقی پسند ادیبوں کی اس نسل میں جو ۱۹۳۶ء کے بعد اردو ادب پر چھا گئی تھی، ان میں سے شاید صرف جعفری صاحب باقی رہ گئے ہیں۔ جعفری صاحب کی کتاب "ترقی پسند ادب" ایسے ادیبوں کی ذہنی کشمکش کی مکمل عکاسی کرتی ہے، جو ادبی بصیرت رکھتے تھے لیکن ادبی قدروں سے زیادہ اپنے عقیدہ کو عزیز رکھتے تھے۔ ان کا عقیدہ انھیں ایک طرف لے جاتا تھا اور ان کی ادبی بصیرت دوسری طرف ان دونوں میں وہ مفاہمت کی کوئی صورت نکال نہیں پا رہے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بیک وقت اقبال کی تعریف بھی کرتے ہیں اور اس کی مذمت بھی کرتے ہیں۔ سردار جعفری چونکہ ایک اہم شاعر اور ایک باشعور نقاد بھی ہیں، اس لیے

ان کی باتیں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ کٹر قسم کے ترقی پسندوں میں سردار جعفری تنہا ہیں جو اقبال کے سلسلے میں بہت کچھ توازن اور اعتدال سے کام لیتے نظر آتے ہیں۔ لیکن وہ اپنے عقیدہ کو چونکہ ادبی تنقید میں اولیت دینے پر مجبور تھے، اس لیے وہ بھی اس زمانے میں اقبال کی عظمت اور شاعرانہ مرتبہ کو پوری طرح پیش کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ سردار جعفری کی اس سلسلے میں جو ذہنی کش مکش سامنے آتی ہے، وہ بہت ہی دلچسپ ہے۔ اور ادبی تنقید میں جب عقیدہ پرستی حائل ہوتی ہے تو منزل کے قریب پہونچتے پہونچتے نقاد جس طرح بھٹک جاتا ہے اس کی بڑی ہی روشن مثال ہے۔

سردار جعفری نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں اقبال کی اہمیت او۔ اس کے اثر کو قبول کرنے کی تین اہم وجوہات ظاہر کی ہیں۔ سب سے پہلی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ "اقبال نے آرٹ اور شاعری پر فریضہ عائد کیا کہ وہ جدو جہد حیات میں ہمارا ساتھ دے" دوسری وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ "اقبال نے سامراج اور سرمایہ داری کے خلاف جس نفرت کا اظہار کیا۔ اس کی مثال اس سے پہلے کے اردو ادب میں نہیں ملتی" سردار جعفری نے اقبال کو صحیح طور پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی لیکن فوراً ہی ان کا عقیدہ ان کو دوسرے راستے پر ڈال دیتا ہے۔ وہ یہ ضرور مانتے ہیں کہ اس کا علاج اقبال نے انقلاب تجویز کیا ہے جو بالکل صحیح ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی اقبال نے انقلاب کے بعد جو راستہ دکھایا ہے وہ چونکہ مارکسی راستے سے علیحدہ ہے لہٰذا وہ ان کے نزدیک قدامت پرستی ہے اور سرمایہ داری کو نئی زندگی عطا کرنے والا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

> "یہاں تک بات ٹھیک ہے لیکن جب انقلاب کے بعد نئے نظام کا سوال آتا ہے تو اقبال قدامت پرستی کے شکار ہو جاتے ہیں اور ایسا نظام پیش کرتے ہیں جو سرمایہ داری کو نئی زندگی عطا کرتا ہے۔"

اس کے بعد سردار جعفری تیسری وجہ یہ بتاتے ہیں کہ " اقبال نے ہمیں انسان کا جو عظیم الشان تصور دیا ہے، وہ پہلے کے اردو ادب میں کہیں نہیں ملتا " لیکن غضب تو یہ ہے کہ اتنے صحیح نتیجے پر پہونچنے کے باوجود صرف عقیدہ کی روشنی میں اس میں بھی انھیں ایک کوتاہی نظر آتی ہے۔ اور وہ یہ کہے بغیر نہیں رہ سکے۔ " کاش اقبال یہ بھی دیکھ سکتے کہ " احترام آدمی " کا زریں اصول اور نصب العین صرف غیر طبقاتی سماج میں عملی جامہ پہن سکتا ہے "

اس طرح ہر جگہ اقبال کے تصورات کی کوتاہی کو نمایاں کرتے ہوئے — سردار جعفری اقبال کی شاعری کی عظمت اور اثر کو ان الفاظ میں خراج عقیدت پیش کرتے ہیں :

" ابھی تک اردو زبان نے اقبال سے بڑا شاعر پیدا نہیں کیا ہے وہ ہمہ گیری اور وسعت ابھی کسی اور شاعر کو نصیب نہیں ہوئی جو اقبال کی شاعری میں پائی جاتی ہے "

اقبال کی شاعری کو یہ خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے بھی وہ اقبال کی شاعری کے تضاد کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے:

" یہ قومی تحریک آزادی کے ابتدائی ابالی کا زمانہ تھا جو اپنے سارے تضاد کو لے کر اقبال کی شاعری میں ڈھل گیا "

وہ آخر میں یہ اعتراف ضرور کرتے ہیں کہ:

" اقبال نے ان تصورات سے اردو شاعری کو نئی سطح پر پہونچا دیا۔ اور آج یہ سب تصورات ترقی پسند شاعری کی رگوں میں خون کی طرح دوڑ رہے ہیں۔ ہم اس سرمایہ کی قدر کرتے ہیں اور اس کے لیے اقبال کا بے انتہا احترام ہمارے دل میں ہے۔ اقبال کے بغیر " ہم اپنی موجودہ شاعری کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔ وہ شعر میں نے جو غالب کے لیے کہا ہے۔ اقبال پر بھی صادق آتا ہے:

تیرے نغموں کے اثر سے نغمہ ساماں ہم بھی ہیں
تیرے گلشن کی بدولت گل بداماں ہم بھی ہیں "

لیکن مجموعی طور پر سردار جعفری نے اقبال کی شاعری کو ان کے فلسفہ و فکر سے الگ کر کے دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی ہے۔ کیونکہ سردار جعفری اپنے عقیدہ کے لحاظ سے اقبال کے پیام اور فکر میں زہر گھلا ہوا پایا ہے اس لیے وہ اقبال کے پیام کے سلسلے میں اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں:

"اقبال کا پیام بڑا تھا لیکن اپنے عہد کے الجھاوؤں سے آزاد نہ ہو سکا۔ اس لیے اس شاعری میں زندگی بخش رجحانات، زہریلے رجحانات کے ساتھ اس طرح پیوست ہو گئے ہیں جیسے دودھ میں پانی ملا دیا گیا ہو یا پانی میں رنگ گھول دیا گیا ہو۔"

یہاں سردار جعفری نے ایسی مثالیں دی ہیں جس سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی پوری شاعری زہریلی تھی۔ گو شعوری طور پر یہ مقصد نہیں ہے لیکن اپنی عقیدہ پرستی کو تنقید میں لازمی طور پر سامنے رکھنے کی وجہ سے وہ ایسے غلط نتیجے پر پہونچتے ہیں۔ اس لیے وہ یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اقبال کے فلسفہ اور شاعری میں ہم آہنگی نہیں ہے۔ اور ان کے پیام اور فلسفہ کی وجہ سے ان کی شاعری کو نقصان پہونچا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"یہ اقبال کا مستقل تضاد ہے کہ وہ اپنی شاعری میں جس حسین و جمیل دنیا کی تشکیل کرنا چاہتے ہیں۔ ان کا فلسفہ اس دنیا کے تباہ کرنے والے افراد کی پیدائش میں مدد کرتا ہے اس لیے اقبال کی شاعرانہ شخصیت کو ان کی فلسفیانہ شخصیت سے الگ کر کے یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ شاعر بڑے ہیں اور فلسفی چھوٹے۔"

معلوم نہیں یہ موشگافی کن بنیادوں پر صحیح تسلیم کی جا سکتی ہے۔ کیونکہ سردار جعفری کے نزدیک اور خود ان کے الفاظ میں ہیئت اور موضوع کو الگ نہیں کیا جا سکتا، وہ اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں ایک جگہ لکھتے ہیں:-

"ہیئت اور موضوع کے سوال کو اس طرح پیش کرنا غلط ہے کوئی بھی سنجیدہ ادیب ہیئت اور موضوع کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کرے گا کیونکہ بغیر ہیئت کے موضوع کا اور بغیر موضوع کے ہیئت کا تصور ہی

نہیں کیا جا سکتا۔"

لیکن اقبال کے سلسلے میں سردار جعفری موضوع اور ہئیت کو الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اقبال کا فلسفہ اور پیام ان کے عقیدے سے میل نہیں کھاتا حالانکہ اقبال کا فلسفہ اور پیام ان کی شاعری کو

ایک دوسرے کے ساتھ الگ کرکے دیکھا ہی نہیں جا سکتا۔ خود سردار جعفری کو بڑی شدت سے یہ احساس ہے کہ اقبال کا فلسفہ اور پیام ان کی شاعری میں ایسے گھلے ملے ہیں جیسے دودھ میں پانی یا پانی میں رنگ۔ لیکن اس کے باوجود سردار جعفری اپنی بات کی نفی آپ کرتے ہیں اور انھیں بڑا شاعر اور چھوٹا فلسفی مانتے ہیں۔ یہ تضاد مسلسل اور مستقل طور پر ترقی پسند نقادوں اور شاعروں کے پاس ملتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بات جس کو سبط حسن سے لے کر سردار جعفری تک تمام اہم ترقی پسند نقادوں نے پیش کی ہے وہ یہ ہے کہ اقبال نے بعض ایسے افراد کی تعریف وتحسین کی ہے جو شہنشاہیت ڈکٹیرشپ اور فاشنزم کے نمائندے رہے ہیں۔ سبط حسن لکھتے ہیں:

"اقبال شخصیت پرست ہے تحریک پرست نہیں۔ اس کے کلام میں غالباً تین درجن گزری ہوئی ہستیوں کے تذکرے ملیں گے۔ ان میں سقراط بھی ہے، ہیگل بھی، طارق بھی ہے اور خالد بھی، غالب بھی ہیں اور مولانا روم بھی، لینن بھی ہے اور مسولینی بھی اور ڈیوک آف ونڈسر، نادرشاہ اور امان اللہ خان بھی۔ یہ سچ ہے کہ اس کے افراد کسی نہ کسی تحریک کے نمائندے ضرور ہوتے ہیں لیکن اقبال نے ان کی تحریکوں پر زور نہیں دیا، ہمیشہ ان کی شخصیتوں کو اچھالا ہے۔ اسی وجہ سے اقبال اقتدار پرست ہے اور دیوانگی کی حد تک اقتدار پرست ہے۔ وہ ہر قوت کا استقلال کرتا ہے۔ ہر صاحب اختیار سے متاثر ہوتا ہے۔ قوت واقتدار کی مدح سرائی اس کی شاعری کا اضطراری پہلو ہے اور اس دھن میں وہ تحقیق وجستجو اور عقل وتمیز کو خیرباد کہہ دیتا ہے۔"

یہاں جس لہجہ میں بات کہی گئی ہے۔ تنقید میں جس اعتدال، توازن، ضبط اور شائستگی کا ثبوت دیا گیا ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ آنے والے نقاد بھی یہی روش اپنا تا کہ صحت مند اور متوازن تنقید اردو میں رواج پا سکتی۔ لیکن اردو ادب کی یہ بد قسمتی رہی ہے کہ اس تنقیدی روش کو جو بعض ترقی پسند نقادوں نے چھوڑی تھی، اختیار نہیں کیا گیا۔ بہر حال اس تنقیدی شاہکار میں سبط حسن صاحب نے جس "تحقیق و جستجو" اور "عقل و تمیز" سے کام لیا ہے۔ وہ تو اس بات سے ظاہر ہے کہ وہ بات شروع کرتے ہیں یہ کہہ کر کہ اقبال "شخصیت پرست" تھے اور تان ٹوٹتی ہے اس بات پر کہ اقبال "اقتدار پرست" تھے۔ معلوم نہیں سبط حسن صاحب نے کس "تحقیق و جستجو" سے کام لے کر یہ بات معلوم کر لی کہ مولانا روم بھی صاحب قوت و اقتدار تھے، سقراط بھی، ہیگل بھی اور غالب بھی۔ یہ بھی معلوم نہیں کہ سبط حسن اقبال کو "شخصیت پرست" ثابت کرنا چاہتے ہیں یا "اقتدار پرست" یا "اضطراری" طور پر دونوں۔ اب شاید موجودہ تحقیق و تنقید کا کام ہے کہ سبط حسن اقبال کو کیا ثابت کرنا چاہتے تھے اس کا پتہ لگانے۔ اس طرح اپنی عقیدہ پرستی کی دھن میں اقبال کو "شخصیت پرست" ثابت کرنے کی ایک روایت سی ترقی پسند نقادوں کے پاس ملتی ہے۔ سردار جعفری بھی اس روایت پر مضبوطی سے کاربند رہتے ہیں اور اقبال کو "شخصیت پرست" ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں انھوں نے لکھا ہے:

"اقبال نے اپنے اس شاہین کو تیمور، ابدالی، نپولین اور مسولینی کی شکل کی شکل میں دیکھا تھا اور اقبال کے نزدیک پوری انسانی تاریخ ایسے ہی خوری سے سرشار افراد کے اشاروں پر چلتی ہے اور فوق البشر کی تلاش میں ہے۔ یہ انفرادیت پرستی اور ہیرو پرستی خالص بورژوا تصور ہے جو اپنی آخری شکل میں فاشسٹ ڈکٹیٹر کا روپ دھار لیتا ہے۔"

یہ بات حیرت ناک ہے کہ اقبال پر شخصیت پرستی یا ہیرو پرستی کا الزام مختلف ترقی پسند نقادوں نے لگایا ہے۔ حالانکہ اقبال قطعی طور پر شخصیت پرست تھے

نہ ہیرو پرست۔ وہ شخصیتوں کے نہیں ان کی صفات کے گرویدہ تھے۔ وہ اپنے محور و مرکز یعنی "خودی" کی صفت کو جس کسی میں، کسی حد تک پاتے ہیں تو وہ اس کی تعریف تحسین کرتے ہیں۔ حد یہ کہ وہ ابلیس میں بھی چونکہ خودی کے اظہار کو دیکھتے ہیں اس لیے اسے بھی اہمیت دیتے ہیں۔ لیکن صرف اس بنا پر انھیں اگر کوئی شیطان پرست قرار دیدے تو اس کا کسی کے پاس کیا علاج۔ اقبال اقتدار پرست تھے نہ شخصیت پرست وہ تو صرف "خودی" کو اہمیت دیتے تھے۔ "خودی" میں اور "اقتدار پرستی" میں جو فرق ہے اس کا اظہار تحصیل حاصل ہے۔ حد یہ کہ اقبال "خودی" پر بھی پابندی عائد کرنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ اس کا بے روک اظہار کتنا خطرناک ہوتا ہے۔ وہ خودی کے بے روک اور بے لگام اظہار کے خطرہ کو پوری شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ انھیں یہ علم ہے کہ مسولینی، نپولین، تیمور، ابدالی وغیرہ جیسے انسانوں کی کیا حقیقت ہے یہ فرشتے کو بھی شیطان بنا کر چھوڑتا ہے۔ اقبال چونکہ خودی کی پوری طرح پرورش بھی کرنا چاہتے ہیں اور اس پر ایک بندش بھی عائد کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ یہ ایک ایسا مسئلہ تھا جس کا حل ان کو اسلام کے سوا کہیں اور نظر نہیں آیا تھا۔ اسی لیے وہ اسلام کی طرف رخ کرتے ہیں۔ کیونکہ اقبال محسوس کرتے ہیں کہ اسلام کا پہلو اور بنیادی کلمہ ہی لَا اِلٰہَ اِلَّا اللّٰہ ہے۔

لا الٰہ کی ضرب سے دنیا کی بڑی سے بڑی طاقت اور قوت ٹوٹ جاتی ہے، اور خودی کی نمود کے لیے بے پناہ گنجائش نکل آتی ہے۔ اور الا اللّٰہ کی وجہ سے ایک بندش بھی عائد ہو جاتی ہے۔ اور جو شخص اپنے دل کی تمام گہرائیوں سے لا الٰہ الا اللّٰہ پر یقین رکھتا ہو وہ شخصیت پرست ہو سکتا ہے نہ اقتدار پرست اور نہ ہی ہیرو پرست۔ اصل میں اقبال کا عقیدہ تھا کہ ساری انسانیت کی نجات لا الٰہ الا اللّٰہ میں ہے۔ کیونکہ انسان کی عظمت اسی میں پوشیدہ ہے کہ اس کی خودی پوری طرح پھلے پھولے لیکن تخریب کی طرف رخ نہ کرے اور "احترام آدمی" بھی اسی صورت میں مکمل ہو سکتا ہے اقبال انسان کی عظمت ظاہر کرنے کے لیے اسے اسلام کا نہیں انسانیت کا کلمہ قرار دیتے ہیں اس لیے اقبال پر

شخصیت پرستی، اقتدار پرستی یا ہیرو پرستی کا الزام کوئی بنیاد ہی نہیں رکھتا۔ بلکہ اس کا دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ اقبال کے فلسفہ اور پیام سے غفلت برتنے کی وجہ سے ترقی پسند تحریک کو سخت ترین نقصان پہونچا، اور اسی وجہ سے جتنی ہیرو پرستی اور شخصیت پرستی ترقی پسند تحریک میں عام ہوئی اردو ادب میں کبھی بھی نہیں ہوئی۔ ترقی پسند شعرا نے استالین کو جس طرح جھک جھک کے سلام کیا ہے وہ شخصیت پرستی اور ہیرو پرستی کی ایسی روش بلکہ بدترین خیال ہے جس کا جواب اردو ادب میں مشکل ہی سے ملے گا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسند شعرا نے استالین کی صرف شخصیت ہی کو سامنے رکھا تھا اس کا صرف اقتدار دیکھا تھا، وہ اس کی صفات سے ناواقف محض تھے۔ اسی وجہ سے اس کی شخصیت اور اقتدار کو سلام کیے گئے۔ اور جب استالین کی شخصیت کا بت ٹوٹا تو ترقی پسند شعرا اور ادیبوں کو ایک ایسی صورت حال سے دوچار ہونا پڑا جس سے اقبال کبھی دوچار ہوئے اور نہ ہو سکتے تھے اور نہ ہو سکتے ہیں۔ خواہ کتنی ہی صدیاں کیوں نہ بیت جائیں اور کیسی ہی حقیقتیں کیوں نہ سامنے آجائیں۔ صفات کو اہمیت دینے اور شخصیت پرستی میں یہی بنیادی فرق ہے۔ اس کے علاوہ یہاں یہ بات بھی پیش نظر رکھنی چاہیئے کہ اقبال نے جہاں سولینی نپولین اور تیمور وغیرہ کی شخصیت کی بعض صفات کی تعریف کی ہے۔ وہیں اسی بنا پر مارکس و لینن کو بھی خراج تحسین پیش کیا ہے۔ مارکس اور لینن کے سلسلے میں ایک اور بات بھی، میں کہنا ضروری سمجھتا ہوں، وہ یہ کہ اگر ترقی پسند شعرا اقبال کے فلسفے اور پیام کی طرف توجہ کرتے تو، شاید ان کی شاعری ایک نئی عظمت سے ہم کنار ہوتی، جو تقلیدی انداز سے کسی فلسفہ یا نظرے کو اپنانے کی وجہ سے پیدا نہ ہو سکی۔

اقبال کا فلسفہ، پیام اور شاعری اسلام سے بے حد متاثر ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس میں ایک انفرادی شان ہے۔ ان کا فلسفہ و پیام اس کی شاعرانہ فکر و فن کی آنچ میں تپ کر ایسا کندن بن گیا ہے جو سخت سے سخت " ادبی کسوٹی " پر بھی کسنے پہ پورا اترتا ہے۔ یہ ایک ناقابل انکار حقیقت ہے کہ کسی بھی عظیم شاعر کا فلسفہ زندگی بالکلیہ مستعار نہیں ہوتا۔ وہ کسی نہ کسی عقیدے پر استوار ہونے کے باوجود

انسان اور انسانیت کو ایک نیا پیام دیتا ہے اس لیے وہ اپنے فلسفے کا آدم بھی ہوتا ہے اور خاتم بھی۔ جب کوئی عقیدہ شخصیت کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے تب ہی وہ اس کی شاعری کا، اس کی شاعرانہ زبان کا اور اس کی شاعرانہ ٹکنیک کا جزو بن سکتا ہے۔ اکثر ترقی پسند شعرا کی یہی کمزوری رہی ہے کہ ان کا عقیدہ ان کی شخصیت کا ایسا جزو نہیں بن سکا جیسا کہ اقبال کا عقیدہ اقبال کی زندگی اور شاعری کا جزو بنا ہوا تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک باوجود غیر معمولی صلاحیتوں کے شاعر پیدا کرنے کے کوئی عظیم شاعر اس لیے بھی پیدا نہ کر سکے کہ اس کا فلسفہ زندگی اور نظریہ مستعار ہے۔ ترقی پسند شعرا کا فلسفہ اور شاعری صاف طور پر مارکس اینگلز اور لینین کی فکری اساس پر استوار ہوئے ہیں۔ اس میں کسی قسم کی کوئی انفرادیت نہیں ہے۔ جب تک فکر و فلسفہ خود شاعر کی شخصیت کے ضمیر سے پیدا نہیں ہوتا اس وقت تک وہ عظمت ہی حاصل نہیں کر سکتا ہے اور نہ ہی اہمیت۔ شاعر کی فکر و فلسفہ کی اہمیت کا انحصار اسی بات پر ہے۔ کیونکہ صرف اسی صورت میں وہ اس کے شعری پیکر اور شاعرانہ کمال کا لازمی جزو بن سکتا ہے۔ اسی لیے شاعرانہ عظمت کو اس کے فکر و فلسفہ سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش آئینہ کو زنگار سے علیحدہ کر کے دیکھنے کے مترادف ہے۔ ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں نے اقبال کے اثر کو قبول کرتے ہوئے بار بار یہی عمل کیا ہے۔ اسی وجہ سے ترقی پسند تحریک نے نہ تو اقبال کے ساتھ پورا انصاف کیا ہے اور نہ ہی اپنی شاعری اور تنقید کے ساتھ انصاف کیا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ اقبال کے فلسفے و پیام کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے ترقی پسند شعرا اپنی "خودی" کو دریافت کرنے میں ناکام رہے تو یہ بات غلط نہ ہوگی۔ کیونکہ عظیم شاعری کی تخلیق کے لیے یہ شرط ضروری ہے۔ کاش اقبال کے بعد آنے والے شاعر اقبال کے اس مشورے پہ عمل کرتے۔

فطرت کو دکھایا بھی ہے دیکھا بھی ہے تو نے
آئینہ فطرت میں دکھا اپنی خودی کو

اور چونکہ وہ اپنی خودی کو دریافت نہیں کر سکے اس لیے اقبال کی کارگر فکر سے اپنے مقدر کے مستعارے پہچان کرا نہیں حاصل نہ کر سکے۔ اگر اس میں وہ کامیاب

ہو جاتے تو آج ترقی پسند تحریک اور شعرا نے اردو ادب کا جتنا کچھ دامن وسیع کیا ہے، اس سے کہیں زیادہ اسے وسعت بخشتے اور موجودہ بڑائی سے زیادہ عظمت حاصل کر لیتے۔ کیونکہ اقبال نے پہلے ہی اس بات کی بشارت دیدی تھی:

بنتے ہیں مری کارگہ فکر میں انجم
لے اپنے مقدر کے ستارے کو تو پہچان

ترقی پسند تحریک چونکہ اقبال کے اثر کو پوری طرح قبول کر کے اپنی "خودی" دریافت نہیں کر سکی اس لیے وہ اپنے مقدر کے ستارے کو پہچان نہ سکی، اس سے اقبال کو اتنا نقصان نہیں پہونچا جتنا خود ترقی پسند تحریک کو پہونچا ہے۔

نوٹ:

یہ مضمون جو ہمیں موصول تو مدتوں پہلے ہو گیا تھا مگر کسی وجہ سے بر وقت شائع نہ ہو سکا۔ تاخیر کے لیے ادارہ یوسف سرمست صاحب سے معافی کا خواستگار ہے۔

ادارہ

شامِ یاراں

دہلی کے متعدد ادبی اداروں کی طرح "شامِ یاراں" کے نام سے ایک ادارہ جھنڈے والاں ایکسٹینشن نئی دہلی میں بھی کئی برسوں سے ادبی سرگرمیوں میں مصروف ہے۔ یہ ادارہ سیاسیات گٹھ بندیوں اور تعصبات سے آزاد ہے اور یہاں اہلِ فن نے مل کر کچھ اس طرح کا ماحول پیدا کر رکھا ہے کہ جس میں احساسات اور تاثرات کا آزادانہ اظہار ہو سکے۔

"شامِ یاراں" کی محفلیں کئی سالوں سے ہر ماہ لگاتار منعقد کی جا رہی ہیں اور اہلِ نظر کی معاونت سے یہ محفلیں کافی حد تک کامیاب بھی رہی ہیں۔ شعرا حضرات اچھی خاصی تعداد میں شرکت فرماتے ہیں اور اپنے اپنے کلام سے اربابِ محفل کو محظوظ کرتے ہیں۔ یہ محفلیں ہر قسم کی گروپ بازی اور گٹھ بندی کے خلاف ہیں۔ ان کے لیے فکر و فن کی دنیا کی ہر ممتاز ہستی قابلِ تعظیم ہے اور ایسی ہی مقتدر ہستیوں کو یہ لوگ اپنی ادبی محفلوں میں صدارت اور نظامت کی زحمت دیتے ہیں۔

"شامِ یاراں" اُردو ادب کے لیے صحت مند ماحول پیدا کرنے میں ہر اعتبار سے کامیاب رہی ہے

کنوینر جناب رگھوناتھ گھئی

گوپی چند نارنگ

ژاک دیریدا اور ردّ تشکیل

DECONSTRUCTION

دانشِ حاضر کا اگلا قدم

'ردتشکیل' (DECONSTRUCTION) سے مراد متن (TEXT) کے مطالعے کا وہ طریقۂ کار ہے جس کے ذریعے نہ صرف متن کے متعینہ معنی کو 'بے دخل' (UNDO) کیا جا سکتا ہے، بلکہ اس کی معنیاتی وحدت کو پارہ پارہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ ردّ تشکیل کو بالعموم پس ساختیات کا حصّہ سمجھا جاتا ہے، کیونکہ ردّ تشکیل ساسئیر کے تصورات، نیز اُن تصورات کو بنیاد بناتی ہے جنھیں ساختیات نے پیش کیا ہے، لیکن وہ انھیں پلیٹ بھی دیتی ہے — ردّ تشکیل اصلاً شدید نوعیت کا بت شکن رویّہ ہے۔ اس کے نزدیک کوئی اصول یا کوئی مفروضہ مقدس نہیں ہے۔ ردّ تشکیل ساسئیر اور ساختیات کے تصورات سے کام لے کر خود ان تصورات کی معنیاتی وحدت کو بھی بہ دلیل پاش پاش کر دیتی ہے۔ اس کا معاملہ گویا اس صاحب نظر کا ہے جو دین بزرگاں خوش نہ کرد کا شدت سے قائل ہو۔ یہ اُن تمام فلسفیانہ جڑوں کو 'بے دخل' کرتی ہے جن سے خود اس کے فلسفے نے نشوونما پائی ہے۔ ردّ تشکیلی طریقۂ کار کا رواج پہلے پہل فرانس کے TEL QUEL گروپ کے لکھنے والوں میں ہوا، لیکن اس کو فلسفیانہ طور پر قائم کیا فلسفی ژاک دیریدا JACQUES DERRIDA نے، اور اب یہ نظریہ

ژاک دیریدا ہی سے منسوب ہے۔

دیریدا نے اپنے خیالات کو ذیل کی تین کتابوں میں ایک ساتھ پیش کیا:

OF GRAMMATOLOGY
WRITING AND DIFFERENCE
SPEECH AND PHENOMENA

یہ کتابیں ۱۹۶۷ء میں ایک ساتھ پیرس سے شائع ہوئیں، اور ان کی اشاعت سے فلسفے کی دنیا میں گویا زلزلہ سا آگیا۔ دیریدا نے مغربی فلسفے کے بنیادی مفروضات پر جس نوعیت کے سوال قائم کیے، کہا جاتا ہے کہ ایسا افلاطون کے بعد پہلی بار ہوا۔ ان کتابوں کے بعد دیریدا کی متعدد تصانیف اور مقالات منظرِ عام پر آتے رہے ہیں جن میں اس نے اپنے نظریے کی مزید وضاحت اور توثیق کی ہے۔ اس وقت دیریدا کی حیثیت ایک ایسی نامور اور شہیر ہستی کی ہے، دوسرے جس کے اٹھائے ہوئے سوالات اور مباحث سے بحث کرنے پر مجبور ہیں۔ دیریدا اگرچہ دوسرے ریڈیکل منفکرین ژاک لاکاں اور رولاں بارتھ کے نسبتاً بعد منظرِ عام پر آیا، لیکن اپنے پُر قوت ردِ تشکیلی فلسفے کی وجہ سے وہ بہت جلد مرکزِ توجہ بن گیا۔ دیریدا کو خواہ یہ پسند ہو یا نہیں، اس کا نام 'پس ساختیات' سے ناقابلِ شکست طور پر منسوب ہو گیا ہے۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے قدیم فلسفے کے بعض بنیادی مفروضات کو بھی 'بے دخل' کیا ہے، اور معاصر فکر کی کمزوریوں کو بھی بے دلیل بے نقاب کیا ہے۔ رولاں بارتھ اور ژاک لاکاں کی طرح دیریدا بھی ماورائی فلسفے اور کسی بھی نوع کی 'موضوعیت' کا سخت مخالف ہے۔

دیریدا کا کہنا ہے کہ مغربی مابعد الطبیعات کے جتنے بھی تصورات ہیں، وہ ——— یعنی 'لفظ مرکزیت' (LOGOCENTRISM) یا لفظ کے معنی کی 'موجودگی' (PRESENCE) پر قائم ہیں۔ اور 'موجودگی' کے تصور پر اس لیے قائم ہیں کہ اصلاً وہ (PHONOCENTRISM) یعنی 'صوت مرکزیت' کا شکار ہیں، یعنی اس کو وہ تسلیم شدہ سمجھتے ہیں کہ 'تکلم' (تقریر) کی 'موجودگی'، کو 'تحریر' کی 'موجودگی' پر فوقیت حاصل ہے۔ 'موجودگی' (PRESENCE)

سے دیریدا وہ 'محکم معنیاتی بنیاد' (ABSOLUTE FOUNDATION) مراد لیتا ہے جس پر کوئی بھی تصور (معنی) قائم ہوتا ہے۔ اس کو وہ 'مرکز' (CENTRE) سے بھی تعبیر کرتا ہے جس پر کسی بھی لفظ یا تصور کے معنی کا اس زبان کے نظام کی رو سے مدار ہوتا ہے۔ دیریدا نے افلاطون اور روسو سے لے کر ہیگل، ہائیڈیگر، اور ہوسیرل کے فلسفیانہ بیانات (متن) کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ وہ تمام فکری کاوشیں جو مابعد الطبیعاتی تصورات کو معنی کی محکم بنیاد دینے کی کوشش کرتی ہیں، خیالی اور بادر ہوا ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ 'صوت مرکزیت' یعنی تکلم پر قائم مفروضات اگرچہ 'لازم' ہیں لیکن جب تکلم کیا جاتا ہے تو لفظ یعنی تحریر کی 'موجودگی'، متکلم کے ذہن میں پہلے سے 'موجود' ہوتی ہے۔

کسی بھی تصور کے متقررہ، متعین، یا پہلے سے طے شدہ معنی کو 'بے دخل' کرنے یا پلٹ دینے کے لیے دیریدا کا طریقہ کار یہ ہے کہ وہ پہلے سے چلی آرہی درجہ وار معنیاتی ترتیب (HIERARCHY) کو الٹ دیتا ہے، مثلاً یونانی فلسفے میں صدیوں سے چلا آرہا یہ تصور کہ تقریر (خطابت) کو تحریر پر فوقیت حاصل ہے، یا تقریر مقدم ہے اور تحریر موخر تو دیریدا بہ دلیل بحث اٹھاتا ہے کہ تحریر کے بعض اوصاف تقریر میں پہلے سے موجود ہیں۔ پس تحریر کا تصور تقریر کے متنیٰ کے طور پر نہیں کیا جا سکتا۔ دیریدا اسی پر بس نہیں کرتا، بلکہ وہ اس طرح حاصل ہونے والی معنیاتی ترتیب کو پھر پلٹ دیتا ہے، اور دلیل کے رد در رد کی پوری طاقت سے ثابت کرتا ہے کہ اس کا الٹ بھی صحیح نہیں، یعنی معنی کا 'مرکز' کہیں نہیں ہے۔ دیریدا کا دعویٰ ہے کہ زبان کے استعاراتی اور بدیعی نظام کی ساخت ہی کچھ اس نوعیت کی ہے کہ فلسفے میں تصورات کو محکم معنیاتی بنیاد فراہم کرنا محض اہرانہ عمل ہے۔

دیریدا معنی کے لیے جس 'موجودگی' یا 'مرکز' کی بات کرتا ہے، اس کی بنیادی دلیل دراصل ساسیئر کے اس نکتے سے ماخوذ ہے کہ لفظ (SIGNIFIER)۔ اور تصورِ معنی (SIGNIFIED) (لکھا جائے خواہ بولا جائے) اپنا انفراد کسی مثبت یا معروضی عنصر سے نہیں، بلکہ اس افتراق سے حاصل کرتے ہیں جو زبان کے اندر ان میں اور دوسرے لفظوں اور معنی کے مابین ہوتا ہے :

"IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES WITH NO POSITIVE TERMS"

چنانچہ اس خیال کی صلابت کی بنا پر دیریدا کہتا ہے کہ لفظ و معنی کے انفرادی عناصر چونکہ تفریقی رشتوں پر مبنی ہیں، اس لیے ان کو 'موجود' نہیں کہا جا سکتا۔ تاہم یہ 'غیر موجود' بھی نہیں کیونکہ معنی اپنی جھلک (TRACE) دکھاتا ہے اُن تمام غائب عناصر کی مدد سے جن کی تفریق سے اس کا انفراد قائم ہوتا ہے۔ بقول دیریدا نتیجہ یہ ہے کہ متعین معنی کی 'موجودگی' ناممکن ہے، اور جو کچھ ہے وہ معنی کا 'اثر' (EFFECT) ہے۔

ساختیات سے بحث کرتے ہوئے دیریدا کہتا ہے کہ ساختیاتی فکر میں ساخت (اسٹرکچر) کا تصور اس مفروضے پر قائم ہے کہ معنی کا کسی نہ کسی طرح کا مرکز (CENTRE) ہوتا ہے۔ یہ مرکز ساخت کو اپنے تابع رکھتا ہے، لیکن خود اس مرکز کو تجزیے کے تابع نہیں لایا جا سکتا (ساخت کے مرکز کی نشاندہی کا مطلب ہوگا دوسرا مرکز تلاش کرنا) انسان ہمیشہ مرکز کی خواہش کرتا ہے، اس لیے کہ مرکز 'موجودگی' کی ضمانت ہے:

'CENTRE GUARANTEES BEING AS PRESENCE'

مثال کے طور پر ہم اپنی ذہنی اور جسمانی زندگی کو مرکزیت عطا کرتے ہیں ضمیر 'میں' کے استعمال سے۔ ضمیر 'میں' یا 'ہم' کی اہمیت کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ فرض کیجیے زبان میں ضمیر 'میں' یا 'ہم' نہ ہوں تو ہم اپنی 'موجودگی' کا اثبات کیسے کریں گے۔ الغرض 'موجودگی' اس وحدت کا اصول ہے جو دنیا کی تمام سرگرمیوں کی ساخت کی تہ میں کارفرما ہے۔ دیریدا کا کہنا ہے کہ فرائیڈ نے شعور اور لاشعور کی تقسیم کو بے نقاب کر کے وجود کی وحدت کے مابعد الطبیعاتی اعتقاد کی جڑ کھوکھلی کر دی۔ غور سے دیکھا جائے تو فلسفے کی بنیاد ہی ایسے تصورات پر ہے جو معنی کو 'مرکز' عطا کرنے کے اصول پر قائم ہیں، مثلاً خدا، انسان، وجود، وحدت، 'شعور' حق، خیر، شر، جوہر، اصل۔ دیریدا یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ ان اصطلاحات سے باہر ہو کر سوچنا ممکن ہے۔ بلکہ یہ اصطلاحات معنی کے جس 'مرکز' پر قائم ہیں، وہ ان میں نہیں ہے۔ فرض کیجیے کہ اگر یہ بھی کہیں کہ یہ تصورات قائم بالذات نہیں ہیں، بلکہ قائم بالغیر ہیں تو معنی کا مرکز 'غیر' میں بھی

نہیں ہے۔ 'غیر' کو مرکز تسلیم کرنے کا مطلب ہوگا پھر سے اصطلاحوں میں گرفتار ہونا یا نیا 'مرکز' تسلیم کرنا کیونکہ 'غیر' بھی تو قائم بالذات نہیں ہے۔ مثلاً اگر 'شعور' کے مرکز کو یہ کہہ کر ختم کیا جائے کہ لاشعور کی تخریبی قوت انسانی شخصیت میں ایک رد کرنے والے عمل کے طور پر کارفرما رہتی ہے، تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم ایک نئے مرکز کو تسلیم کر رہے ہیں، کیونکہ تصور کے جس نظام (شعور/لاشعور) کو ہم بے دخل (UNDO) کر رہے ہیں، اس سے ہم انتخاب نہیں کر سکتے۔ بلکہ اس میں ہمیں خود داخل ہونا پڑے گا۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کر سکتے ہیں کہ طرفین (شعور/لاشعور، جسم/روح، 'حق/باطل') میں سے کسی ایک کو مرکز بننے یا 'موجودگی' (PRESENCE) کا ضامن بننے کی اجازت نہ دیں۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا، دریدا کے کلاسیکی کارنامے OF GRAMMATOLOGY میں لفظوں پر تصورات کے قائم ہونے کو (LOGOCENTRISM) 'لفظ مرکزیت' کہا گیا ہے۔ LOGOS یونانی لفظ ہے۔ نئے عہدنامے میں LOGOS ایسی اصطلاح ہے جو 'موجودگی' کے تصور سے لبالب بھری ہوئی ہے:

> 'IN THE BEGINNING WAS THE WORD, AND THE WORD WAS WITH GOD, AND THE WORD WAS GOD'
>
> JOHN I, 1

یہاں دریدا کے بیان کا تطابق اسلامی روایت اور ہندوستانی روایت سے نامناسب نہ ہوگا۔ لفظ ہر چیز کا سرچشمہ ہے، خلاصۂ کائنات، سرِ اکبر، دنیا کی 'موجودگی' کا ضامن۔ اسلامی روایت میں 'کُن'، 'کُن فَیَکُون' سے یہی مراد ہے۔ اللہ تعالیٰ نے کہا، 'ہو جا' پس وہ ہوگئی، یعنی دنیا، مخلوقات، موجودات، کائنات۔ یعنی ہر شے کا نقطۂ آغاز لفظ ہے۔ لفظ جو معنی کا حامل ہے یا لفظ جو معنی ہے۔ میر کا یہ شعر اس ضمن میں غور طلب ہے:

لبالب ہے وہ حسنِ معنی سے سارا
نہ دیکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک

اس سے بحث کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے: "صوفیوں کے نزدیک 'معنی' وہ موثر اصول ہے جو کائنات میں تصرف کر رہا ہے۔ مولانا روم اپنی مثنوی میں شیخ اکبر کے

حوالے سے کہتے ہیں :

پیش معنی چیست صورت بس زبوں
چرخ را معنیش دارد سرنگوں
گفت المعنی ہو اللہ شیخ دیں
بحر دیں معنی ہاست رب العالمیں

(معنی کے سامنے صورت کیا ہے ؟ بہت ہی زبوں شے - آسمان اسی لیے جھکا ہوا ہے کہ وہ معنی سے بوجھل ہے - شیخِ دیں (محی الدین ابنِ عربی) نے فرمایا ہے کہ اللہ معنی ہے ـــــ رب العالمین معانی کا سمندر ہے)" (شعرِ شور انگیز)

ہندوستانی روایت میں 'اوم' سرشٹی کی تخلیق کا اصل الاصول ہے - ہندوستانی فکر کی رو سے 'شبد' برہم ہے، اور برہم یعنی حقیقتِ مطلقہ 'شبد' : ہندوستانی فلسفے میں یہ گونج برابر ملتی ہے ـ 'شبدم برہمہ'، शब्द ब्रह्म ، اس لیے اپنشدوں، پرانوں، شاستروں کے تخلیق کاروں نے کبھی اپنی ذات کا اثبات اپنے نام کی صورت میں نہیں کیا - بھرتری ہری نے فلسفۂ لسان پر اپنی معرکۃ الآرا تصنیف واکیہ پدیہ میں 'وانی' یا سرسوتی کی تین منزلیں قرار دی ہیں :

वैखरी मध्यमा पश्यन्ती

بعد کے گرامر نویسوں اور 'پرتیہ بھگیا' فلسفیوں نے ان میں परा کا اضافہ کیا لیکن دراصل 'پرا' اور 'پشینتی' ایک ہیں، اور 'پشینتی' کو جو افضل ترین منزل ہے، 'حقیقتِ مطلقہ' کہا ہے یعنی 'شبدم برہمہ' اور اس کی تطبیق प्रतिभा 'پرتبھا' سے کی ہے جو شعور کا کوندا یا 'شعورِ کلی' یا 'وحدتِ مطلقہ' ہے - واکیہ वाक्य یا 'وانی' वाणी کی فضیلت اور ہند روایت میں سرسوتی یعنی علم وفن کی دیوی کا تصور یا جین مت میں واگیہ دیوی یعنی تخلیق کی دیوی کا تصور LOGOS کی اسی معنیاتی مرکزیت کی آفاقی جہات کا کھلا ہوا ثبوت

ہیں۔

مغربی روایت جو اصلاً عیسائی روایت ہے، اس میں از روئے انجیل LOGOS کل کائنات کے وجود کا ضامن ہے، یہ سبب ہے اور باقی سب ظہور۔ یہاں سے دریدا ایک موڑ مڑتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انجیل میں لفظِ 'خدا' اگرچہ لکھا ہوا ہے۔ لیکن 'خدا' اصلاً بولا جانے والا لفظ ہے (SPOKEN WORD) بولا جانے والا لفظ جسے ایک زندہ جسم نے بولا ہے، بہ نسبت ایک لکھے ہوئے لفظ کے اصل خیال سے قریب تر ہوتا ہے۔ دریدا اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ تحریر پر تقریر کی فوقیت (جس کو وہ (PHONOCENTRISM) 'صوت مرکزیت' کہتا ہے) —— (LOGOCENTRISM) یعنی 'لفظ مرکزیت' کی کلاسیکی خصوصیت ہے۔

'صوت مرکزیت' (PHONOCENTRISM) کی رو سے تحریر دراصل تقریر (تکلم) کی وہ شکل ہے جو تقریر کی ملاوٹ لیے ہوئے ہے۔ تقریر ہمیشہ اصل خیال سے زیادہ قریب ہوتی ہے۔ جب ہم تقریر (تکلم) سنتے ہیں تو ہم اسے 'موجودگی' (PRESENCE) سے منسوب کرتے ہیں جس کی تحریر میں کمی محسوس ہوتی ہے۔ کسی بھی بڑے خطیب، اداکار یا سیاست داں کی تقریر کے بارے میں برابر محسوس ہوتا ہے کہ یہ 'موجودگی' رکھتی ہے، یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ تقریر بولنے والے کی روح کی تجسیم ہے۔ تقریر کے مقابلے میں تحریر غیر خالص ہے اور اپنے نظام کو تحریری نشانات سے آلودہ کرتی ہے جو بے شک نسبتاً مستقل ہیں۔ تحریر کو دُہرا سکتے ہیں، محفوظ کر سکتے ہیں، بار بار چھاپ سکتے ہیں۔ اور یہ تکرار تفہیم اور باز تفہیم کے لامتناہی سلسلے کو راہ دیتی ہے۔ تقریر کی بھی جب تفہیم کی جاتی ہے تو بالعموم ایسا اس کو ضبطِ تحریر میں لا کر ہی ممکن ہے۔ تحریر کے لیے مصنف کی 'موجودگی' ضروری نہیں۔ اس کے برعکس تقریر سے مراد متکلم کی فوری 'موجودگی' ہے۔ مقرر کی آواز ہوا میں تحلیل ہو جاتی ہے اور اس کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا۔ اسی لیے تقریر کے خیال میں ملاوٹ کا شائبہ نہیں، جو تحریر میں ممکن ہے۔ قدیم فلسفہ دانوں نے اسی لیے تحریر کی مخالفت کی ہے، کیونکہ وہ خائف تھے کہ تحریر سے فلسفیانہ صداقت کا تحکم ختم ہو جائے گا۔ اُن کا کہنا تھا کہ صداقت خالص فکر پر مبنی ہے (منطق، خیالات، قضایا) ان کو تحریر سے آلودگی کا خدشہ تھا۔ فرانسس بیکن نے شکایت کی تھی کہ سائنسی ترقی میں سب سے بڑی رکاوٹ

خطابت کی محبت ہے۔ لوگ لفظوں کی اہمیت اور صنائع بدائع کے پیچھے بھاگتے ہیں نہ کہ دلیل کی صلابت اور مادے کی اہمیت کے ـــــــ تاہم جیسا کہ لفظ و خطابت، سے ظاہر ہے، تحریر کی وہ صفات جن کی بیکن مخالفت کرتا ہے، دراصل خطیبوں کی زائیدہ ہیں یعنی تحریر کی وہ صفات جن سے خیال کی پاکیزگی (PURITY) کو خطرہ تھا، اصلاً خطیبوں کی خطابت ہی کے لیے وضع کی گئی تھیں۔

تحریر اور تقریر کا یہ جوڑا اس درجہ وار فوقیتی ترتیب' (HIERARCHY) کی مثال ہے جس کو دیریدا 'متشدد فوقیتی ترتیب (VIOLENT HIERARCHY) کہتا ہے۔ تقریر میں 'موجودگی' مکمل ہے، جبکہ تحریر ثانوی ہے اور تقریر میں آلودگی کا خدشہ پیدا کرتی ہے۔ دیریدا کہتا ہے کہ مغربی فلسفے نے اس ' فوقیتی ترتیب' کو باقی رکھا، اس لیے کہ وہ 'موجودگی' کا تحفظ کرنا چاہتا تھا، تاہم جیسا کہ بیکن کے بیان سے ظاہر ہے، اس ' فوقیتی ترتیب' کو درہم برہم بھی کیا جا سکتا ہے اور الٹایا بھی جا سکتا ہے۔ اس کو معکوس کر کے کہہ سکتے ہیں کہ تقریر دراصل تحریر ہی کی ایک شکل ہے۔ کیونکہ بولتے وقت 'لفظ' برابر ذہن میں رہتا ہے۔ اہم فلسفیانہ تصورات کی ' درجہ وار فوقیتی ترتیب' کو یوں پلٹ دینا دیریدا کے نظریہ 'ردِ تشکیل' (DECONSTRUCTION) کی پہلی منزل ہے۔

تقریر / تحریر جیسے تصورات کے غیر مستحکم معنیاتی رشتے کو دیریدا ضمیمے (SUPPLEMENT) کا نام دیتا ہے یعنی ان میں ایک تصور دوسرے کا ضمیمہ ہے۔ روسو نے تحریر کو تقریر کا ضمیمہ کہا تھا کہ تحریر میں کچھ نہ کچھ غیر اصل ضرور شامل ہو جاتا ہے۔ دیریدا ثابت کرتا ہے کہ تحریر نہ صرف معنی کو آلودہ کرتی ہے، بلکہ تقریر کی جگہ بھی لے لیتی ہے، کیونکہ تقریر ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی ہے :

'SPEECH IS ALWAYS ALREADY WRITTEN'

تمام انسانی کارکردگی اس اضافیت کو برابر کام میں لاتی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ فطرت (NATURE) وجود رکھتی تھی تہذیب (CIVILISATION) سے پہلے تو ہم ایک اور متشدد درجہ وار ترتیب کا ذکر کر رہے ہیں جس میں ایک خالص موجودگی 'ضمیمے' پر حاوی ہے۔ تاہم اگر مزید غور کیا جائے، تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تہذیب تو ہمیشہ فطرت کو آلودہ کرتی رہی ہے اور اس پر

حاوی رہی ہے۔ اصل فطرت تو کہیں ہے نہیں، اور جس فطرت کی ہم سرپرستی کرتے ہیں، وہ محض مبتذل ہے۔

اپنے مقالے 'SIGNATURE EVENT CONTEXT' میں دریدا نے تحریر کے تین خصائص بیان کیے ہیں:

(۱) تحریری نشان: حرف ہے جو نہ صرف متکلم کی عدم موجودگی اور اس خاص تناظر کی عدم موجودگی میں دُہرایا جا سکتا ہے جس میں وہ لکھا گیا تھا، بلکہ جس کے لیے لکھا گیا تھا، اس کی عدم موجودگی میں بھی دُہرایا جا سکتا ہے (۲) تحریری نشان: اپنے اصل تناظر کی تحدید کو توڑ سکتا ہے اور اس کو مختلف تناظر میں پڑھا جا سکتا ہے، قطع نظر اس کے کہ مصنف کا منشا کیا تھا۔ نشانات کی کوئی بھی لڑی کسی بھی بیان (DISCOURSE) میں پروئی جا سکتی ہے (جیسا کہ اقتباسات میں ہوتا ہے)۔ (۳) تحریری نشان: خاص طرح کے فصل (SPACING) کے تابع ہے۔ یعنی لفظوں اور کلموں میں فصل کے قاعدے مقرر ہیں۔ لفظوں اور کلموں میں فصل ضروری ہے۔ دوسرے یہ کہ تحریر اپنے حوالے سے بھی فصل رکھتی ہے، یعنی جس چیز کا ذکر ہو وہ واقعتاً تحریر میں نہیں ہوتی۔

تحریر کے یہ خصائص وہ ہیں جو تحریر کو تقریر سے ممیز کرتے ہیں۔ آگے چل کر دریدا اسی حقیقت کو دوسرے رُخ سے دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ تحریر کا استناد مکمل نہیں، کیونکہ اگر تحریر اپنے تناظر سے ہٹ کر بھی دُہرائی جا سکتی ہے تو یہ مقتدر کیسے ہو سکتی ہے؟ یوں دریدا اس فوقیتی ترتیب (HIERARCHY) کو پلٹنا شروع کرتا ہے۔ وہ وضاحت کرتا ہے کہ جب ہم زبانی نشانات کی تفہیم کرتے ہیں تو ہمیں مستحکم اور مماثل فارم (SIGNIFIERS) پر بھروسا کرنا پڑتا ہے۔ ان فارم یعنی (SIGNIFIERS) کو دہرایا جا سکتا ہے۔ اب تک ہم نے یہ سمجھ رکھا تھا کہ دہرایا جانا صرف تحریر کی خصوصیت ہے۔ غرض ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تقریر تحریر ہی کی ایک قسم ہے، اور یوں تقریر / تحریر کی درجہ وار ترتیب اپنی معنیاتی حیثیت سے بے دخل ہو جاتی ہے۔

ملٹن کی فردوس گم شدہ کی بنیاد ہی 'خیر' و 'شر' کے تصور اور تصادم پر ہے۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ خیر وجود کی اصل اور مکمل شکل ہے۔ خیر کا آغاز خدا کے ساتھ ہوا (خدا خیر ہے،

خیر حق ہے وغیرہ)، خیر کو شر پر فوقیت حاصل ہے۔ شر کا ذکر اس درجہ وار فوقیتی ترتیب میں بعد میں آتا ہے، گویا یہ وضیمہ ہے جو اصل تصور کی وحدت میں خلل انداز ہوتا ہے (یا اُسے آلودہ کرتا ہے) تاہم، اگر بہ نظرِ امعان دیکھا جائے تو حقیقت پلٹنا شروع ہو جائے گی۔ مثال کے طور پر اگر ہم ایسا زمانہ ڈھونڈنا چاہیں جب خیر بغیر شر کے تھا، تو ہم ایک گہری کھائی میں گرنا شروع ہو جائیں گے۔ کیا ہبوطِ آدم سے پہلے خیر ہی خیر تھا؟ کیا شیطان سے پہلے خیر ہی خیر تھا؟ کیا خود شیطان شر نہیں، تو پھر شیطان کو گستاخی پر کس نے اکسایا، یا شیطان کو راندۂ درگاہ کس نے کرایا، وغیرہ۔ انجیل کی رو سے ابلیس کے عمل کا ذمہ دار اس کا جذبۂ افتخار تھا، تو پھر سوال اٹھتا ہے کہ یہ جذبۂ افتخار کس نے عطا کیا تھا؟ ظاہر ہے خدا نے جس نے فرشتوں کو بھی خلق کیا اور آدم کو بھی جو گناہ میں آزاد ہے۔ دریدا کہتا ہے دیکھا جائے تو ہم 'خالص خیر' (PURE GOODNESS) کے اصل لمحے تک کبھی نہیں پہنچ سکتے۔ اس درجہ وار ترتیب کو پلٹ کر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہبوطِ آدم سے پہلے تو آدم سے کوئی کارِ خیر سرزد ہی نہیں ہوا۔ ہبوط کے بعد پہلا ایثار جنت سے نکالی ہوئی حوا کے تئیں محبت کا اظہار تھا۔ اور یہ خیر شر کے بعد کا ہے۔ خدا کی طرف سے ممانعت جس کے باعث آدم و حوا جنت سے نکالے گئے، خود شر کا 'پیش تصور' رکھتی ہے۔ (یہاں فکرِ اقبال کی طرف اشارہ ضروری ہے جس میں ابلیس کا تصور ناگزیر عنصر کی حیثیت رکھتا ہے 'قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو' یا 'میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح' یہ مسئلہ کہ اقبال کے فلسفۂ خودی میں یہ فوقیتی ترتیب 'یزداں / ابلیس' کس طرح قائم ہوتی ہے اور اس سے کیا معنیات پیدا ہوتی ہے، تفصیلی مطالعے کی متقاضی ہے، اور اس پر الگ سے لکھا جائے گا، بہر حال متوازیت ظاہر ہے)۔ AREOPAGITICA میں ملٹن صاف کہتا ہے کہ ہم اوصافِ حمیدہ کے حامل تبھی بن سکتے ہیں جب ہم شر کے خلاف جدوجہد کریں' اور جو چیز روح کو پاک صاف کرتی ہے، وہ جہد ہے، اور جہد ہمیشہ، متضاد سے ہوتا ہے، پس ثابت کیا جا سکتا ہے کہ شر کا وجود خیر سے پہلے ہے۔ لیکن مذہبی روایتوں میں خیر کی فوقیت جتائی گئی ہے، اس کے باوصف فلسفیانہ سطح پر (DECONSTRUCTION) ردِ تشکیل کے لیے دلائل موجود ہیں۔ اس طرح کے ردِ تشکیلی مطالعے کا آغاز دو رخی درجہ وار ترتیب میں فوقیتی

درجے کو سمجھ لینے سے ہوتا ہے، اس کے بعد اس فوقیت کو منطقی طور پر الٹ دیا جاتا ہے لیکن جیسا کہ ابھی وضاحت کی گئی، صرف اتنا ہی کافی نہیں، یہ بھی ضروری ہے کہ اس طرح الٹ دینے سے نئی دو رخی ترتیب وجود میں نہ آجائے، چنانچہ درجہ وار ترتیب میں دوسری اصطلاح کو بھی برتری کی جگہ سے بے دخل کرنا ضروری ہے۔ بلیک کا خیال تھا کہ ملٹن اپنی ایک نظم میں ابلیس کا طرفدار ہے، اور شیلی کی رائے تھی کہ ابلیس اخلاقی اعتبار سے خدا پر برتری رکھتا ہے۔ گویا ملٹن اور شیلی نے محض دو رخی ترتیب کو بدل دیا، اور خیر کی جگہ شر کو فائز کر دیا۔ یہ ردِ تشکیل نہیں ہے ردِ تعمیری مطالعہ اس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک یہ معلوم نہ ہو جائے کہ دو رخی ترتیب کے کسی جزکو کسی ایک سمت میں بغیر تشدد (VIOLENCE) یعنی بغیر زیادتی کیے موڑا نہیں جا سکتا۔ گویا یہی کا 'مرکز' کہیں نہیں ہے۔ ردِ تشکیل اس وقت شروع ہوتی ہے جب ہم اس لمحے پر پہنچتے ہیں جب کوئی متن خود ان قوانین کی خلاف ورزی کرنے لگتا ہے جو اس نے اپنے لیے قائم کیے ہوں۔ دیریدا کہتا ہے کہ اس مقام پر متن ٹکڑے ٹکڑے ہونا شروع ہو جاتا ہے۔

زبان میں معنی کے کھیل کی وضاحت کرنے کے لیے دیریدا ایک خاص اصطلاح سے کام لیتا ہے: (DIFFERANCE) جس کو وہ فرانسیسی لفظ (DIFFERENCE) کے دونوں مفاہیم یعنی (DIFFERENCE) (فرق) اور (DEFERMENT) (التوا) کے لیے استعمال کرتا ہے، اور کہتا ہے کہ زبان میں معنی کا اثر دوسرے لاتعداد معنی سے اس کے فرق سے پیدا ہوتا ہے، نیز معنی کی چونکہ محکم بنیاد نہیں، اس کی قطعیت التوا میں رہتی ہے ایک مرادف سے دوسرے مرادف تک، اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ دیریدا ایک اور اصطلاح بھی استعمال کرتا ہے (DISSEMINATION) جس کے دونوں معنی کا وہ فائدہ اٹھاتا ہے، یعنی تخم ریزی/گاڑنا/قائم کرنا، نیز پھیلانا/بکھیرنا۔ یہ دونوں معنی ایک دوسرے کا الٹ ہیں۔ یعنی زبان معنی کا بیج بوتی ہے، معنی کو قائم کرتی ہے، جہاں وہ بعد میں برگ و بار لاتا ہے۔ یا یہ کہ زبان معنی کو بکھیرتی ہے، دور دور پھیلا دیتی ہے۔ غرض زبان میں معنی کے فرق اور التوا کی تاک جھانک برابر جاری رہتی ہے۔ بقول دیریدا معنی کے 'مرکز' کی عدم موجودگی اس لامتناہی کھیل کی ضامن ہے، اور کسی لکھے جانے والے جملے یا بولے جانے والے کلمے کو طے شدہ (DETERMINATE) یعنی قطعی

معنی دینے یا قطعی طور پر مترادفات میں بیان کرنے کا کوئی فلسفیانہ جواز نہیں۔

دیریدا اپنے ردِ تشکیلی طریقہ کار کو دوہری قرأت (DOUBLE READING) کہتا ہے یعنی ایک قرأت میں تو وہ ان معنی سے بحث کرتا ہے جو بالعموم اس متن سے مراد لیے جاتے ہیں، یا مراد لیے جا سکتے ہیں۔ اور دوسری قرأت میں وہ (DIFFERANCE) اور (DISSEMINATION) کے پیشِ نظر معنی اور ردِ معنی کا وہ سماں پیدا کرتا ہے کہ متن بالآخر معنیاتی تضاد اور ناقابلِ حل قولِ محال کا شکار ہو جاتا ہے جسے دیریدا (APORIA) کہتا ہے، یعنی وہ منزل جہاں متن کی وحدت فنا ہو جاتی ہے اور معنیاتی عدم قطعیت پوری طرح سامنے آ جاتی ہے۔ دیریدا اس تمام بحث سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ زبان کی 'لفظ مرکزیت' سے چھٹکارا پانا ناممکن ہے۔ یہ داخلی تضادات سے بھرپور ہے۔ ہر متن درحقیقت خود کو 'بے دخل' کرنے کا امکان رکھتا ہے اور ردِ تشکیلی مطالعہ محض ان داخلی تضادات یا معنی کی عدم مرکزیت کو بے نقاب کرتا ہے۔ دیریدا کو بہرحال اس کا اعتراف ہے کہ خود اس کے ردِ تشکیلی مطالعات بھی چونکہ زبان کا سہارا لیتے ہیں، اور زبان 'لفظ مرکزیت' سے بچ نہیں سکتی، اس لیے اس کے تجزیے جس طرح دوسرے متون کو 'بے تعمیر' کرتے ہیں، وہ اپنے آپ کو بھی 'بے تعمیر' کر سکتے ہیں۔ دیریدا کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ ردِ تشکیل متن کو تحس نحس نہیں کرتی، فقط معنی کی عدم مرکزیت کو ظاہر کرتی ہے، لیکن درحقیقت دیریدا کی ریڈیکل فکر نے معنی کی عدم قطعیت یا تشکیک کا جو دروازہ کھول دیا ہے، فلسفے اور ادب میں اب اس کو بند کرنا اتنا آسان نہیں رہا۔

ردِ تشکیل (DECONSTRUCTION) پر یوں تو کئی کتابیں لکھی گئی ہیں۔ ان میں سب سے اچھی اور جامع کتاب کرسٹفر نورس CHRISTOPHER NORRIS کی ہے۔ وہ اپنی کتاب کا آغاز اس وضاحت سے کرتا ہے کہ ردِ تشکیل ایک شدید باغیانہ روش ہے، اور اس کے طریقۂ کار، یا موقف کو خیالات کے ایک محکم نظام کے طور پہ پیش کرنا نہ صرف غلط فہمی کا شکار ہونا اور حقائق کو غیر معمولی طور پر سادہ کرنا ہوگا بلکہ سوچ کے ان دروازوں کو بھی بند کرنے کے مترادف ہوگا جو ردِ تشکیلی مطالعات نے کھولے ہیں۔ ردِ تشکیل ساختیات پر وار اسی لیے کرتی ہے کہ ساختیات جو خود ایک باغیانہ فکری روش ہے، دراصل ان سچائیوں اور تعبیروں کو خانہ زاد

کرکے انھیں سدھانے کی طرف مائل ہوگئی جن تک وہ خود روایت کو 'بے دخل' کرنے سے پہنچی تھی۔ بغاوت جب اپنے امکانات کو بند کر دیتی ہے تو سکہ بند ہو جاتی ہے۔ دیریدا نے اپنی متعدد تحریروں میں ساخت (STRUCTURE) کے تصور کو محدود کرنے کے خلاف اسی لیے آواز اٹھائی ہے اُس سے متن میں معنی خیزی کے عمل کو منجمد کرنے اور اسے خاص حدود کے اندر لاکر ضابطہ بند کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ ردِ تشکیل اپنے ذہنی رویے کے اعتبار سے 'پس ساختیاتی' اسی لیے ہے کہ وہ ساخت کو اس کے پہلے سے دیے گئے یا متعینہ یا مقررہ معنی میں قبول نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ ردِ تشکیل اس ساختیاتی مفروضے پر بھی سوالیہ نشان لگاتی ہے کہ معنی کی ساختیں ذہنِ انسانی کے داخلی سطح سے مطابقت رکھتی ہیں جو فہم و ادراک میں جاگزیں ہے۔ دیریدا نے ساسیئر اور لیوائی سٹراس کے جو تجزیے کیے ہیں، ان سے صاف ظاہر ہے کہ وہ ساسیئر یا سٹراس کو کُلی طور پر رد تو نہیں کر رہا، لیکن ان کے متن میں جو داخلی معنیاتی تضادات ہیں اور عدمِ قطعیت ہے، اس کو دیریدا اپنی باریک قرأت کے ذریعے بے نقاب کر دیتا ہے۔ جولیا کرسٹیوا نے ایک مکالمے کے دوران جب دیریدا سے سوال کیا کہ مابعد الطبیعاتی زبان پر متشددانہ عدمِ اعتماد کے لیے اگرچہ اس کی تحریریں مشہور ہیں، لیکن اس معمے کا اس کے پاس کیا جواب ہے کہ زبان کے جس تصوراتی نظام کو وہ تحس نحس کرتا ہے، اپنے فلسفیانہ موقف کے اظہار کے لیے کیا وہ خود اس زبان کا محتاج نہیں ہے؟ دیریدا نے اول تو اپنے مخصوص انداز سے سوال کو پلٹ کر دلیل کا ڈنک نکال دیا، پھر اس کا اعتراف کیا کہ زبان پر تو بس نہیں، لیکن قرأت تو بس میں ہے۔ وہ متن کو 'مقید متن' کے طور پر پڑھنے کے خلاف ہے۔ متن کی قرأت کے دوران معنی کے سارے سِرے کھلے رہنا ضروری ہیں۔ دیریدا ہوسیرل کا قائل اسی لیے ہے کہ اس کا مسئلہ آشنا متن، قطعیت سے نہیں پڑھا جا سکتا، یعنی اس کی تحریر زیادہ سے زیادہ امکانات کی خبر دیتی ہے۔ دیریدا اور اس کے پیروکار، بالخصوص پال ڈی مان اور جے ہلز ملر (APORIA) پر اسی لیے زور دیتے ہیں کہ بحث میں اس مقام پر پہنچ کر معنی کی تمام طرفیں کھل جاتی ہیں، اور دلیل اس سے آگے جا نہیں سکتی۔ اردو میں خدائے سخن نے بہت پہلے کہا تھا:

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میرؔ
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

اگر 'چار چار' سے 'متعدد' 'غیر محدود' یا 'غیر معین' مراد لیں، تو تسلیم کرنا پڑے گا کہ زبان کی اس طاقت کا احساس مشرقی شعری روایت میں صدیوں سے رہا ہے۔ غالب نے بھی 'لفظ' کو 'گنجینۂ معنی کا طلسم' قرار دیا ہے۔ لیکن یہاں ایک بات غور طلب ہے، وہ یہ کہ کثیر المعنیت یا معنی در معنی یا معنی کے 'چراغاں' کا تصور بالکل وہ نہیں ہے جو معنی کے رد یا معنی کی عدم قطعیت کا تصور ہے۔ یہ دونوں الگ الگ چیزیں ہیں، تاہم کثیر المعنیت نہ ہو تو معنی کے رد یا عدم قطعیت کا تصور کیونکر ممکن ہے۔ گویا کثیر المعنیت ایک جہت ہے اور عدم قطعیت دوسری، یہ دونوں باہم دگر مربوط ہیں، اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔

دریدا کی تحریروں کے بارے میں یہ سوال اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ ان کی درجہ بندی نہایت مشکل ہے، یعنی ان کو فلسفہ کی ذیل میں رکھا جائے یا متن کی تنقید کی ذیل میں۔ بلا شبہ دریدا کے مباحث بنیادی طور پر فلسفیانہ نوعیت کے ہیں، اس لیے فلسفے کی ذیل میں آتے ہیں۔ نیز دریدا کا فکری مکالمہ افلاطون و ارسطو سے لے کر ہوسیرل اور ہیڈیگر کے جن متون (TEXTS) سے ہے، وہ سب کے سب فلسفے کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ تربیت کے اعتبار سے بھی دریدا فلسفی ہے، اور اس وقت بھی وہ ______ ECOLE NORMALE SUPERIEURE, PARIS میں فلسفے کا استاد ہے۔ نیز اس کی تحریروں کو فلسفے کی بنیادی باتوں کو جانے بغیر سمجھنا بھی ناممکن ہے۔ تاہم دریدا کی تحریروں کو فلسفے میں شمار کرنا بھی مشکل ہے، اس لیے کہ فلسفے میں دریدا کی تحریروں کے مماثل کوئی چیز نہیں ملتی، کیونکہ وہ پوری فلسفیانہ روایت کو اور اُن بنیادوں کو جن پر فلسفہ بحیثیت ضابطۂ علم قائم ہے، چیلنج کرتا ہے۔ اس چیلنج کو دوسرے لفظوں میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ دریدا فلسفے کو بحیثیت ضابطۂ علم یہ آمرانہ درجہ دینے کو تیار نہیں کہ فکرِ انسانی کے جملہ حقوق فلسفے کے نام محفوظ کر دیے جائیں۔

اس کا دعویٰ ہے کہ فلاسفہ اپنے نظام ہائے فکر کو مسلط کرنے کے لیے زبان کے داخلی تضادات کو دباتے، پس پشت ڈالتے یا نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ دیریدا اپنے ردِ تشکیلی مطالعات میں فلسفے کی ان کمزوریوں اور معذوریوں کو نمایاں کرتا ہے۔ وہ باربار نہایت سختی سے یاد دلاتا ہے کہ زبان کی نوعیت ایسی ہے کہ وہ فلسفی کے کام کو مشکل سے مشکل تر بناتی ہے۔ اگرچہ مغربی مابعد الطبیعیات میں یہ خیال عام رہا ہے کہ فکرِ انسانی کسی نہ کسی طرح زبان سے چھٹکارا پا سکتی ہے اور سچائی کو بیان کرنے کا کوئی خالص اور مستند طریقہ وضع کر سکتی ہے، لیکن دیریدا ناقابلِ تردید طور پر ثابت کرتا ہے کہ فلسفے کی یہ توقع واہمے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی، اور فلسفے کا زبان کے شکنجے سے آزاد ہونا قطعاً ناممکن ہے۔

اس نظر سے دیکھا جائے تو دیریدا کی تحریریں فلسفے سے زیادہ ادب کی ذیل میں آتی ہیں؛ اس کا بنیادی ایقان یہ ہے کہ لسانی یا بدیعی تجزیہ جو فقط ادبی متن کا منصب سمجھا جاتا ہے، وہ درحقیقت کسی بھی بیان (DISCOURSE) بشمول فلسفیانہ بیان کے سنجیدہ مطالعے کے لیے ضروری ہے۔ دیریدا کا موقف ہے کہ ادب فلسفے کا دُور کا رشتہ دار نہیں، جس کو فلسفی محض لفظوں کے تخیلی توتے مینا بنانے والے ضابطے کے طور پر حقارت سے رد کرتے رہے ہیں، بلکہ سچائی کا حصہ دار ہونے کے ناتے ادب اُسی عزت وافتخار کا مستحق ہے جو فلسفے کے لیے مخصوص ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ افلاطون نے ادیبوں شاعروں کو اپنی مثالی ریاست سے اسی لیے خارج کر دیا تھا کہ عقل کے مقابلے میں ادب کی مجازیت قابلِ برداشت نہ تھی۔ سر فلپ سڈنی سے لے کر رچرڈز اور نئی تنقید تک ادب کی آزادانہ حیثیت کا دفاع کیا جاتا رہا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے مضبوط کام الیف۔ آر۔ لیوس نے کیا، اور فلسفے کے مقابلے میں ادب کی آزادی اور برتری پر پوری قوت سے اصرار کیا۔ دیریدا کے مباحث سے اس موقف کی نہ صرف تائید بلکہ توثیق ہوتی ہے۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو دیریدا کی تحریرات فلسفے سے زیادہ ادب کی دنیا سے تعلق رکھتی ہیں۔

دیریدا اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ انسانی ذہن کے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ لفظی سہاروں کے بغیر سوچ سکے۔ لیکن لفظوں سے فلسفیانہ مباحث میں معنی اور ردِ معنی کی جو

کیفیت پیدا ہوتی ہے، اس سے صرفِ نظر کرنا بھی خود کو دھوکا دینا ہے۔ دریدا کی ردِ تشکیل کے خلاف جتنی بھی بحث کی گئی ہے وہ عام زبان (ORDINARY LANGUAGE) کے نقطۂ نظر سے کی گئی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ایسے لوگوں سے پہلے لُدوِگ وٹگنسٹائین ــــ (LUDWIG WITTGENSTEIN 1889-1951) کہہ چکا ہے کہ زبان سے متعلق تشکک کا نہ نظریے اس جھوٹی علمیات، (EPISTEMOLOGY) کا حصہ ہیں جو زبان اور اشیا میں کسی نہ کسی طرح کا منطقی ربط پیدا کرنا چاہتی ہے۔ وٹگنسٹائین نے خود اپنا فلسفیانہ سفر اسی تشکیک سے شروع کیا، لیکن بعد میں وہ اسی نتیجے پر پہنچا کہ زبان کے کئی طرح کے استعمال ہیں، جن سے کئی طرح کی گرامریں پیدا ہوتی ہیں۔ اور ان میں سے کوئی بھی گرامر منطق کے صاف شفاف اصولوں کی سطح پر نہیں لائی جا سکتی۔ وٹگنسٹائین کا فلسفہ اس بات کی تردید ہے کہ زبان میں لفظ اور شے میں ایک اور ایک کا رابطہ ہے۔ وہ زبان کا تصور ایک ایسے نظام کے طور پر کرتا ہے جس میں طرح طرح کے مقاصد کے لیے طرح طرح کے کھیل کھیلے جاتے ہیں۔ وٹگنسٹائین کا کہنا ہے کہ فلسفے کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ زبان کی کثیر المعنیت کو زیرِ دام نہیں لا سکتا۔ فلاسفہ کو مسائل کے منطقی حل کی ضرورت ہوتی ہے، اور تشکیک تیقن کی کھوج کا نتیجہ ہے کیونکہ معنی کی منطقی تحلیل ممکن نہیں۔ غرض بقول وٹگنسٹائین وہ تمام متشککانہ فلسفے جو زبان، منطق اور حقیقت کے درمیان مختلف التوع مطابقتوں کو نہیں دیکھ سکتے، حیرت کا شکار ہونے پر مجبور ہیں۔

وٹگنسٹائین کا یہ قول بھی پیشِ نظر رہنا چاہیے: "اگر تم ہر چیز پر شک کرنے لگو گے تو پھر تم کسی چیز پر شک نہ کر سکو گے۔ ہر شک کی تہ میں تیقن ہوتا ہے" لیکن دیکھا جائے تو یہ مسئلے کو عام سوجھ بوجھ (COMMONSENSE) کے حوالے کرنا ہے، اور یہ رویے دریدا کے مضبوطی سے پیش کیے ہوئے مدلل اور محکم فلسفیانہ چیلنج کا جواب نہیں ہیں۔ بے شک ابھی فلسفے اور تنقید پر ردِ تشکیلی چیلنج کے دور رس اثرات کے بارے میں کچھ بھی کہنا قبل از وقت ہے لیکن اس سے کون انکار کر سکتا ہے کہ دریدا نے دانشِ حاضر کے پورے منظر نامے کو مرتعش کر کے رکھ دیا ہے۔ دریدا کے خلاف اگرچہ بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن ہنوز اس کے فلسفیانہ موقف کی مدلل اور مسکت تردید نہیں کی جا سکتی۔ مزید یہ کہ ادب اور فلسفے کی قدیمی کشاکش کو دریدا

نے جو نئی فکری سطح دی ہے، اور اس سے ادبی تنقید کو جو مفکرانہ ہمت، حوصلہ اور توقیر حاصل ہوئی ہے، وہ اس سے پہلے ادبی تنقید کو کبھی حاصل نہ تھی۔

ردِ تشکیل کو بعض حلقوں میں 'نئی تنقید' کی ہیئیت کی توسیع کے طور پر بھی دیکھا جا رہا ہے۔ نئی تنقید نے متن کے ہئیتی اور جمالیاتی پہلوؤں پر زور دینے کے لیے مصنف کے منشا اور معنی کے مابین صدیوں سے چلے آرہے رشتے کی گرہ کو قدرے ڈھیلا کیا تھا۔ سوانحی اور شخصی معلومات پر تکیہ کرنے کے بجائے اصرار اس پر کیا گیا تھا کہ خود فن پارے سے کیا شہادت ملتی ہے، اور فارم اور معنی کے اختلاط سے کیا جمالیاتی وحدت پیدا ہوتی ہے۔ مصنف کے منشا اور معنی کے رشتے کی جس گرہ کو نئی تنقید نے ذرا سا ڈھیلا کیا تھا اور ساختیات نے اُسے تقریباً کھول دیا تھا پس ساختیات اور ردِ تشکیل نے گویا پارسے کرسے اس گرہ ہی کو کاٹ کر الگ کر دیا ہے۔ یعنی ردِ تشکیل کا منظرنامہ فارم و معنی کی وحدت کا نہیں بلکہ معنی کی ردِ وحدت کا ہے۔ لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ اس کے ساتھ ساتھ جمالیاتی حظ و انبساط پر اصرار پہلے سے کئی گنا بڑھ گیا ہے۔ البتہ فرق یہ ہے کہ نئی تنقید میں جمالیاتی حظ کا سرچشمہ متن تھا مگر اب متن کی 'تنقید کا تفاعل' بھی ہے۔ ادبی تنقید نے ان بیس برسوں میں قرار واقعی تخلیقی سرگرمی کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔ ادبی تنقید کا کام اب اتنا معنی کی 'دریافت' نہیں جتنا معنی کی 'تخلیق' ہے۔ یعنی تنقید جو بالعموم فن پارے کی حلیف ہے، اور اس کی خدمت پر مامور سمجھی جاتی ہے، اب وہ تخلیقیت اور جمالیاتی حظ کے اعتبار سے فن پارے کی حریف ہے، اور دریدا، لاکاں، بارتھ اور فوکو کی تحریروں نے ناقابلِ تردید طور پر ثابت کر دیا ہے کہ تنقید اسی عزت و احترام کا استحقاق رکھتی ہے جو تخلیق کا منصب ہے۔

۱۹۶۷ء سے اب تک دریدا نے اپنے نظریے کی وضاحت اور توثیق میں بہت کچھ لکھا ہے اور بہت سے فکری مباحث کی قلبِ ماہیت کر دی ہے۔ صرف فلسفہ، ساختیات اور لسانیات ہی زد میں نہیں، اس کی فکر نے علوم انسانیہ کے بہت سے بنیادی تصورات پر ضرب لگائی ہے۔ اس وقت دریدا کی شہرت کا آفتاب نصف النہار پر ہے اور دنیا میں تقریباً ہر جگہ اس کے خیالات اور قائم کیے ہوئے مسائل بحث کا موضوع بنے ہوئے ہیں۔ ردِ تشکیلی فکر کے صدمہ آشنا اثرات کا

اندازہ اسی سے کیا جا سکتا ہے کہ تقریباً تمام اہم فکری دبستان اپنی اپنی دانش ورانہ روایات کا از سرِ نو جائزہ لینے پر مجبور ہیں۔ ابھی چند برس پہلے MICHAEL RYAN نے اپنی کتاب — MARXISM AND DECONSTRUCTION (1982) میں مارکسیت اور ردِ تشکیل میں فکری مکالمے کا آغاز کیا ہے۔ بہرحال اس وقت دریدا کے مباحث کی بدولت فلسفے اور ادب کی دنیا میں فرماں برداری کے مقابلے پر سرکشی، تقلید کے مقابلے پر انحراف، مماثلت کے مقابلے پر اختلاف، آمرانہ اور مطلق العنان نظام کے مقابلے پر تشکیک، اور حاکمانہ وحدت کے مقابلے پر کثیر المعنیت (PLURALITY) کی فضا ہے جو دانشِ حاضر کے لیے اگر حوصلہ افزا نہیں تو مایوس کن بھی نہیں۔

مصادر

1. JACQUES DERRIDA, OF GRAMMATOLOGY, 1967, ENG. TR. GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, BALTIMORE,1977.
2. JACQUES DERRIDA, WRITING AND DIFFERENCE, 1967, ENG. TR. LONDON 1978.
3. JACQUES DERRIDA, SPEECH AND PHENOMENA, 1967, ENG. TR. EVANSTON 1973.
4. JACQUES DERRIDA, 'THE WHITE MYTHOLOGY: METAPHOR IN THE TEXT OF PHILOSOPHY', NEW LITERARY HISTORY, VI, 7-74, 1974.
5. JACQUES DERRIDA, 'SIGNATURE EVENT CONTEXT', GLYPH, I, 172-97, 1977.
6. JACQUES DERRIDA, POSITIONS, LONDON 1981.

---

7. CHRISTOPHER NORRIS, DECONSTRUCTION: THEORY & PRACTICE, LONDON 1982.
8. JOHN STURROCK, STRUCTURALISM AND SINCE: FROM LEVI-STRAUSS TO DERRIDA, OXFORD 1979 (SECTION ON DERRIDA).
9. JONATHAN CULLER, ON DECONSTRUCTION: THEORY AND CRITICISM AFTER STRUCTURALISM, LONDON 1983.
10. LUDWIG WITTGENSTEIN, PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS, OXFORD 1953.
11. RAMAN SELDEN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY, SUSSEX 1985 (SECTION ON DERRIDA).